

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

QUAND L'ART RENCONTRE L'INDUSTRIE
OU « L'IMPOSSIBLE CONCILIATION DES INCONCILIABLES » :
LA COLLABORATION DES CONSTRUCTIVISTES-PRODUCTIVISTES RUSSES
LIOUBOV POPOVA ET VARVARA STÉPANOVA
AVEC UNE FABRIQUE DE TISSUS (1923-1924)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MARIE-CHRISTINE PITRE

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Annie Gérin, pour son support et ses judicieux conseils. Elle m'a toujours encouragée, en plus de m'avoir aidée à suivre mes pistes de recherche dans cette énigmatique Russie. Cet élan m'a permis de vivre une expérience inoubliable.

Je suis d'ailleurs très honorée d'avoir pu intégrer le Centre Moscou-Québec de l'Université d'État des sciences humaines de Russie grâce au professeur Alexandre Sadetsky de l'Université Laval, à Tatiana Mogilevskaya, directrice du centre à Québec et à Ekaterina Isaeva, directrice du centre à Moscou. J'ai aussi eu la chance de rencontrer des personnes extraordinaires et de développer des amitiés sincères. J'adresse un remerciement particulier à Alexe, ma précieuse colocataire autrichienne et traductrice personnelle, pour m'avoir accompagnée à travers mes périlleuses aventures moscovites.

En outre, je suis reconnaissante auprès des professeurs Laurier Lacroix et Gilles Lapointe qui m'ont fait partager leur amour de la recherche de terrain grâce à leurs projets passionnants.

Merci à ma famille et à mes amis pour avoir vibré avec moi au rythme effréné de mon mémoire de maîtrise. Un merci du fond du cœur à Simon qui m'a toujours soutenue, conseillée, motivée à travers cette montagne russe d'émotions.

Je me considère finalement choyée d'avoir pu recevoir de l'aide financière du Conseil de recherche en sciences humaines et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture pour développer ce projet de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	viii
NOTES SUR LA TRANSLITTÉRATION	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES ÉCRITS DES CONSTRUCTIVISTES RUSSES SUR LA PRODUCTION	
INDUSTRIELLE OU L'ORIGINE DU PRODUCTIVISME	20
1.1 L'idéologie communiste et l'émergence du constructivisme russe	22
1.1.1 Le constructivisme russe	24
1.1.2 Le productivisme russe comme dérivé de l'art de production	29
1.1.3 Les débats de l'Inkhok : entre composition et construction	35
1.1.4 Le « Groupe de l'analyse objective »	43
1.1.5 L'émergence du productivisme en 1921	50
1.2 La théorie constructiviste : tectonique, facture et construction	53
1.2.1 L'élaboration des disciplines	55
1.2.2 Les grands manifestes	56
1.2.3 Le tissu comme matériau	59
1.3 Conclusion	64
CHAPITRE II	
LA COLLABORATION DE POPOVA ET STÉPANOVA	
AVEC LA PREMIÈRE FABRIQUE DE COTONS IMPRIMÉS DE MOSCOU	65
2.1 Les fabriques de tissu au début du 20 ^e siècle	67
2.1.1 De l'inspiration européenne à la décoration soviétique	71
2.1.2 La recherche des artistes par la fabrique	75
2.1.3 L'implication de Lentoulov et Kuznetsov	80

2.2	La décision de Popova et Stépanova de collaborer avec la fabrique	83
2.2.1	Étude de l'article du journal <i>Pravda</i>	84
2.2.2	Les conditions posées par Popova et Stépanova	86
2.3	Conclusion	92
CHAPITRE III		
RENVERSEMENT DU TISSU VERS LE « MOTIF » DESSINÉ; ŒUVRES D'ART OU PRODUITS INDUSTRIELS?		93
3.1	Le constructivisme adapté au tissu imprimé	95
3.1.1	Différences entre les motifs de Popova et de Stépanova	97
3.1.2	Popova et la paysane de Tula	98
3.1.3	Popova comme chef de fil du constructivisme	100
3.1.4	Les vêtements de production créés par Stépanova	103
3.2	Diffusion muséologique des motifs constructivistes	104
3.2.1	« L'exposition des arts décoratifs et industriels modernes »	105
3.2.2	L'affichage actuel des coupons de tissu	108
3.2.3	Les adaptations contemporaines	111
3.3	Conclusion	113
CONCLUSION		115
APPENDICE A: TRANSLITTÉRATION DU RUSSE		122
APPENDICE B: GLOSSAIRE DES MOTS AYANT UNE ORIGINE EN RUSSE		126
APPENDICE C: CHRONOLOGIE 1917-1930		136
BIBLIOGRAPHIE		141

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	[Alexandre Rodtchenko et/ou Varvara Stépanova], <i>Caricature de Popova et Stépanova dans la revue Nach gaz</i> , 1924, journal manuscrit (Kiaer 2005 : 105).	10
2	Varvara Stépanova, <i>Stépanova en costume de clown</i> , 1924, autocaricature dessinée (Lavrentiev 1988 : 93).	12
3	Varvara Stépanova, <i>Vêtement de sport</i> , 1924, dessin (Strijénova 1991 : 150).	12
4	Lioubov Popova, <i>Échantillons de tissus</i> , 1923-24, tissus montés sur carton, 31, 5 x 12, 5 cm, provenance : Galerie State Tretyakov de Moscou (Tupitsyn 2009 : 112).	14
5	Lioubov Popova, <i>Esquisse de motifs de tissus</i> , 1923-24, aquarelle sur papier (Envoi par courriel de la Tate Modern).	18
6	Lioubov Popova, <i>Esquisse de motifs de tissus</i> , 1923-24, aquarelle sur papier, 35,5 x 27,9 cm (Tupitsyn 2009 : 110).	18
7	Vladimir Tatline, <i>Projet de monument à la Troisième Internationale</i> , 1919-1920, maquette (Conio 1987a : s.p.).	28
8	Lioubov Popova, <i>Space Force Construction</i> , 1921, huile peinte sur panneau de bois, 70 x 51,6 cm (Tupitsyn 2009 : 53).	38
9	Lioubov Popova, <i>Embroidery Design For the Artisan Co-Operative Verbovka</i> , 1917, papiers collés sur papier, 12 x 17, 5 cm (Tupitsyn 2009 : 41).	38
10	Selim Khan-Magomedov, <i>Division des sous-groupes de l'analyse objective</i> , 1921 (Khan-Magomedov 1990 : 76).	44
11	Lioubov Popova, <i>Lignes de force dans l'espace</i> , 1921 (Milner 1992b : s.p.).	46
12	VARST, <i>Figure assise</i> , 1921 (Milner 1992b : s.p.).	48
13	Lioubov Popova, <i>Motifs de tissus</i> , 1924, impression sur papier (Попова [Popova] 1924 : 28).	69

- 14 Lioubov Popova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier (Попова [Popova] 1924 : 29). 69
- 15 Varvara Stépanova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier (Степанова [Stépanova] 1924 : 32). 69
- 16 Alexandre Rodtchenko et Varvara Stépanova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier (Родченко [Roldtchenko] et Степанова [Stépanova] 1924 : 33). 69
- 17 Lioubov Popova, *Motif de tissu*, 1923 (Strijénova 1991 : 134). 70
- 18 Lioubov Popova, *Motif de tissu*, 1923 (Envoi par courriel par Natalia Adaskina de la Nouvelle galerie Tretiakov). 70
- 19 Sergeï Burylin, *Locomotives*, 1920-30, aquarelle sur papier, 19,7 x 22,2 cm (Kachurin 2006 : 53). 74
- 20 Anonyme, *Moissonneuses-batteuses et tracteurs*, vers 1930, aquarelle sur papier, 24,1 x 23,5 cm (Kachurin 2006 : 73). 74
- 21 O. Renar, *Cotton-Printing Machines at the Manufactory of the Association "Emil Tsindel"*, 1899, photographie de la fabrique Tsindel. Illustration tirée du livre « Silver Jubilee of the Association of the Print Manufactory "Emil Tsindel" in Moscow. 1874-1899 » (All-photo.ru s.d.). 77
- 22 Anonyme, *Femmes travaillant dans les bureaux de la fabrique Tsindel*, vers 1910, photographie (ex_sashakos [pseudonyme] 2006). 79
- 23 Pavel Kouznetsov, *Steppe*, 1918-19, huile sur canevas, 90 x 99 cm (Stupples 1989 : 90). 82
- 24 Aristark Lentulov, *La cathédrale St-Basile*, 1913, huile sur toile, papier collé, 170,5 x 163,5 cm (Rodionov 2009 : 99). 82
- 25 Anonyme, *Logo de la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou*, 1924 (Lavrentiev 1988 : 81). 84
- 26 Alexandre Rodtchenko, *Stépanova vêtue d'une robe créée à partir d'un de ses motifs*, 1924, photographie (Lavrentiev 1988 : 95). 87
- 27 Varvara Stépanova, *Dessin optique pour tissu*, 1924, dessin (Lavrentiev 1988 : 95). 89
- 28 Photogramme du film *The Cigarette Girl of Mosselprom* (Zhelyabuski (réal.) 1924). 89

29	Alexandre Rodchenko, <i>Tissu de Varvara Stépanova présenté dans une vitrine de magazine</i> , 1924, photographie (Kiaer 2005 : 119).	90
30	Lioubov Popova, <i>Dessin pour tissu</i> , 1923, dessin (Strijénova 1991 : 135).	98
31	Varvara Stépanova, <i>Dessin pour tissu</i> , 1924, dessin (Lavrentiev 1988 : 95).	98
32	Lioubov Popova, <i>Esquisse d'une robe</i> , 1923-24, encre et aquarelle sur papier, 20,8 x 12,3 cm (Tupitsyn 2009 : 113).	99
33	Alexandre Rodtchenko, <i>Design pour la couverture du catalogue de l'exposition posthume sur Popova</i> , 1924, gouache, crayon et encre sur papier, 16,4 x 13,9 cm (Tupitsyn 2009 : 24).	101
34	Anonyme, <i>Sans titre</i> , 1924, impression sur papier (Anonyme 1924 : 3).	102
35	Anonyme, <i>Spectacle sportif</i> , photographie (Lavrentiev 1988 : 59).	104
36	Lioubov Popova (attribué à), <i>Dessin pour tissu imprimé</i> , 1923-24, impression sur papier (Lebedeff 1925 : 57).	111
37	Lioubov Popova, <i>L. Popova Dessin pour tissu imprimé</i> , 1923-24, impression sur papier (Arkine 1925 : 39).	111
38	Anonyme, <i>Varvara Stépanova « portant » un costume de sportodezhda</i> , tissu, métal et papier, Musée Maïakovski, Moscou (Photographie personnelle, 2010).	112
39	Anonyme, <i>Guérite près de la forteresse Pierre-et-Paul</i> , bois peint, Saint-Pétersbourg, Russie (Photographie personnelle, 2010).	117
40	Lioubov Popova, <i>Motif de tissu</i> , 1923, gouache sur papier (Knall 2007 : 112).	117
41	David Mabb, <i>Variant 1, Morris, Treillis/Stépanova</i> , 2006, motif monté sur du lin, 42 x 42 pouces (Contemporary Art Society s.d.).	120

RÉSUMÉ

L'art et l'industrie appartiennent à des milieux a priori opposés l'un à l'autre. Or, que se passe-t-il lorsqu'ils tentent l'improbable et s'unissent malgré tout? Les constructivistes-productivistes russes Lioubov Popova et Varvara Stépanova vivent l'expérience en collaborant avec la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou en 1923-1924, une usine d'État. Leur but est de créer des tissus à motifs géométriques, un style différent de celui proposé par l'industrie textile russe de l'époque prérévolutionnaire. Cette seule intégration dans l'industrie problématise le contexte de leur collaboration et souligne les ambiguïtés inhérentes à ce type de production. À première vue, cette imbrication de l'art et de l'industrie textile apparaît éloignée du milieu artistique parce qu'elle est tournée vers la création de vêtements faits pour être portés au quotidien. L'objectif de ce mémoire vise à identifier le problème de l'application de la théorie constructiviste dans des circonstances pratiques et soulève les contradictions qui découlent de cette impossible conciliation. L'ensemble de l'étude est centré sur des écrits datant des années 1920 et se divise en trois temps. D'abord, le premier chapitre se concentre sur la période d'éclosion du constructivisme et du productivisme. Il est donc essentiel de bien définir la terminologie des termes « composition » et « construction » développés à l'Inkhoulk, l'Institut de culture artistique soviétique. Pour y arriver, nous étudions des écrits originaux et des traductions de textes fondateurs identifiant des divergences dans la définition des principes théoriques sous-jacents à la production des textiles de Popova et de Stépanova. Ces textes permettent de ratisser plus large et d'identifier les variations dans la compréhension des disciplines appelées tectonique, facture et construction. Le second chapitre nous plonge ensuite dans la période de réalisation du projet de collaboration avec la fabrique de tissus. Un discours de Stépanova traduit par Lavrentiev (1997) démontre que l'application concrète des principes constructivistes au travail en industrie est loin d'aller de soi. L'étude des conditions de travail de Popova et de Stépanova dans le contexte de l'Union soviétique émergente permet un positionnement sur le statut dont jouissent les artistes de cette époque. De plus, l'analyse jettera un éclairage sur les avantages que peut tirer l'industrie textile à accueillir des artistes dans ses fabriques. Des divergences entre les écrits étudiés au premier chapitre et l'application pratique seront alors relevées. Le dernier chapitre identifie le changement de statut des créations constructivistes, considérées à la fois comme « œuvre d'art » ou « produit industriel ». Nous verrons que ce sont principalement les motifs dessinés qui sont mis de l'avant plutôt que les tissus eux-mêmes, rendant caduc l'objectif de départ des artistes de pénétrer la vie quotidienne. L'analyse des créations toujours existantes, présentées dans les musées, tend à exemplifier cette dualité. En somme, l'imbrication constante des caractéristiques de l'art et de l'industrie a pour effet général de problématiser sans cesse la filiation industrielle de ces artistes, tout en confirmant le statut artistique de cette production.

Mots-clés : Russie soviétique; Avant-garde russe, Lioubov Popova; Varvara Stépanova; constructivisme; productivisme; industrie; production; tissu; textile; vêtement; objets utilitaires; vie quotidienne.

NOTES SUR LA TRANSLITTÉRATION

La translittération des mots de l'écriture cyrillique russe vers le français demande une transposition phonétique, qui varie parfois selon la langue d'origine de la traduction. Plusieurs systèmes fixent les normes pour la translittération latine parfois appelée romanisation ou latinisation. Thomas T. Pedersen répertorie et compare les différents systèmes (2006) [**Appendice A**]. Le BGN/PCGN (1947), le ISO 9 (1968, 1995), le ALA-LC, système populaire créé par la Library of Congress (1997), et, finalement, le GOST. Cette dernière semble être la méthode la plus simple, car il est possible de traduire les mots en utilisant un clavier virtuel¹.

Malgré l'existence de tous ces outils linguistiques, certaines variations perdurent entre les différentes versions des mots utilisés dans ce mémoire. Pour pallier à ce problème d'identification, nous optons pour une double stratégie. D'abord, les mots et les noms propres préalablement traduits apparaissent selon les versions choisies par nos sources. Il est donc possible de voir un même nom propre apparaître épelé de plusieurs façons lorsque nous rapportons une citation. Puis, chacun des mots ayant une origine en écriture cyrillique est indexé dans un glossaire classé en ordre alphabétique, évitant tout problème de translittération future [**Appendice B**]. Il permet également d'identifier le patronyme, lorsque celui-ci est connu, ainsi que les dates de naissances et de décès des artistes mentionnés. La première apparition du mot est marquée d'un astérisque. Il est ensuite classé dans le glossaire dans une des trois sections intitulées « Artistes, penseurs et politiciens soviétiques », « Institutions et politiques d'État » et « Constructivisme russe et production industrielle ». Notons que même si les groupes révolutionnaires sont subventionnés par l'État, ils apparaissent dans la dernière section, consacrée au constructivisme russe.

¹ Nous nous référons au site web www.translitteration.com publié par la compagnie Mancko (<<http://www.translitteration.com/translitteration/fr/russe/gost-1983--onu1987>>. Consulté le 4 juin 2011).

INTRODUCTION

C'est l'utopie, c'est la folie de l'avant-garde russe depuis le début du siècle d'avoir cru possible l'impossible, *d'avoir tenté de concilier les inconciliables*² : la poésie et la vie, l'art et la production, l'intelligentsia [sic] et le peuple, les impératifs de la politique et les exigences de l'esthétique, la valeur individuelle et la réalité sociale. C'est aussi sa grandeur.

— Gérard Conio 1987b : 12-13, nous soulignons.

L'expérience artistique peut être vécue dans tous les contextes. Certaines œuvres nous interpellent même dans la vie quotidienne³. Ce quotidien reste toutefois assez rarement le sujet de cette expérimentation de l'art parce qu'il est unique à chacun, donc difficile à circonscrire. Par contre, la Révolution russe de 1917 a transformé la situation en instituant le communisme, tel que pensé par Lénine* et ses disciples. Cette idéologie politique vise une forme d'équité sociale applicable à tous les aspects de la vie culturelle et sociale, incluant le quotidien. Pour y arriver, le gouvernement bolchévique croit qu'il est indispensable de négocier avec l'héritage du passé et la praxis, et qu'il « faut prendre toute la culture laissée par le capitalisme et bâtir avec elle le communisme. Il faut prendre toute la science, la technique, toutes les connaissances, tout l'art » (Lénine [1919], cité dans Champarnaud 1975 : 110). Pour ce faire, entre 1917 et 1930, l'État subventionne de nombreux projets révolutionnaires liés, entre autres, à la production artistique, mais aussi aux institutions affiliées et à la propagande [**Appendice C**]. Nous pensons notamment au Plan de propagande monumentale (1918-1921), aux festivals révolutionnaires (1920-1926) et plus tard au métro de Moscou*. Inauguré en 1935, ce métro prend la forme d'un musée ouvert à tous. Construit

² Cette formulation légèrement transformée apparaît dans notre titre.

³ En russe, l'expression « vie quotidienne » se traduit par l'expression *byt**. Ce concept est discuté et approfondi par Christina Kiaer dans son article « Les objets quotidiens du constructivisme russe » (1998 : 34), notamment en rapport avec les motifs de tissus de Popova, Stépanova et les prototypes de vêtements de travail proposés par Vladimir Tatline*.

de matières nobles, il est à l'époque le moyen de transport privilégié du prolétariat et correspond à la logique de « démocratisation » fidèle à la politique communiste. De même, le métro est encore aujourd'hui facilement accessible aux usagers moscovites. En sommes, toutes ces initiatives surgissent en Russie soviétique, plus précisément lors de la mise sur pied de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques*⁴ (U.R.S.S.) en 1922. Il est donc tout à fait légitime de se questionner sur le projet politique sous-jacent à la production des artistes. Quelles pourraient être les réflexions qui circulent dans les années 1920 et qui ont permis de développer l'intérêt des artistes pour des objets et des lieux qui, a priori, ne font pas partie du monde de l'art? Quelles sont les stratégies développées par les artistes pour rejoindre la population directement dans leur vie quotidienne?

Un projet créé dans cet esprit de transformation du quotidien attire particulièrement notre attention. En effet, les constructivistes-productivistes⁵ russes Lioubov Popova* et Varvara Stépanova*, aussi connue sous les pseudonymes de VARST* ([1921] 1992, [1923a] 1987, [1923b] 1987) et Agarykh* (Marcadé 2004 : 315), collaborent avec la Première fabrique⁶ de cotons imprimés de Moscou*⁷ en 1923-1924⁸. L'objectif est de créer des motifs nouveaux invitant la citoyenne soviétique à produire elle-même des vêtements grâce à ces rouleaux de tissus vendus à bas prix dans les magasins d'État. La possibilité d'entrer dans la sphère privée, au quotidien, est alors évoquée, ainsi que le potentiel d'un impact politique

⁴ L'U.R.S.S. est officiellement fondée le 30 décembre 1922, mais le processus d'élaboration de la politique communiste est antérieure à cette date et correspond aux suites de la Révolution. C'est l'expression « Russie soviétique » qui convient le mieux pour expliquer cet entre-deux politique.

⁵ Nous reviendrons plus en détail sur la définition de ce qualificatif dans le premier chapitre.

⁶ Les mots « fabrique », « usine » et « manufacture » sont utilisés comme des synonymes parce que la nuance entre les termes est subtile et que nos auteurs se réfèrent à chacun des termes selon la traduction choisie.

⁷ Cette traduction est inspirée des autres titres de la fabrique déjà existants, c'est-à-dire la « Fabrique de cotonnades imprimées n° 1 » (Lavrentiev 1988 : 79), la « Première fabrique d'indienne imprimée de Moscou » (Yassinskaya 1983 : 12) et « the First State Textile Printing Works » (Lodder 1990 : 161) dans sa formulation anglaise. Dans son mémoire, Elisabeth Knall relate d'autres noms, soit « First State Textile Print Factory », « First Factory of Printed Cotton », « First Cotton-Printing Factory » et « Première Fabrique Nationale de Cotonnades » (2007 : 83).

⁸ Popova décède le 25 mai 1924 des suites de la fièvre scarlatine, ce qui explique la courte période de collaboration avec la fabrique. Stépanova met aussi fin à ses engagements à ce moment, mais continue à travailler sur les tissus, en transformant le style des motifs (Lavrentiev 1988 : 82).

plus grand du travail de l'artiste. Il s'agit de la principale conséquence de la visibilité des nouveaux motifs transposés aux vêtements. Comme l'explique Conio dans la citation en exergue, les artistes tentent de « concilier les inconciliables » en intégrant l'industrie. C'est justement là que se trouvent tous les enjeux et la pertinence d'une production textile, telle que proposée par Popova et Stépanova.

Cette expression « concilier les inconciliables » apparaît dans notre titre, car elle exprime pleinement l'ambiguïté de la démarche des artistes. En effet, il semblerait qu'au printemps 1924, les tissus constructivistes de Popova et de Stépanova « furent très portés dans les rues de Moscou » (Kiaer 1998 : 57). Sur la centaine de motifs proposés par les artistes, une vingtaine ont été produits en industrie⁹, ce qui est considérable dans une période de création de six mois¹⁰. Dans ce court laps de temps, « plus de cent cinquante modèles de tissus » ont été réalisés par Stépanova (Lavrentiev¹¹ 1988 : 79). Nous n'avons cependant pas trouvé de données équivalentes sur Popova, mais il est fort probable que celle-ci ait produit encore plus de motifs¹² (Adaskina et Sarabaniou 1989 : 300). Il est par contre très difficile d'évaluer si les vêtements ont véritablement été portés par les citoyennes de l'époque. Alexandre Lavrentiev précise toutefois que « [m]algré le petit nombre de modèles réalisés, l'influence de Popova et de Stépanova sur le renouvellement du tissu imprimé, aussi bien

⁹ Cette information ne fait mention que des motifs créés par Stépanova. Toutefois, même l'article de Maria Zalambani « L'art dans la production. Le débat sur le productivisme dans les années vingt » semble considérer la quantité limitée de motifs reproduits sur tissus comme étant valable pour rallier l'apport de Popova (1997 : 56).

¹⁰ La chronologie affichée sur un mur de l'exposition « Rodchenko & Popova : Defining Constructivism » (2009) propose que leur collaboration débute en décembre 1923. Adaskina et Sarabaniou parlent plutôt de l'automne 1923 (1989 : 390). Nous choisissons de nous rallier à la date de l'exposition car elle est le résultat de recherches plus récentes en plus de préciser le mois exact du début de leur collaboration. La date de fin de la production en usine n'est pas claire, mais il nous semble logique que ce soit vers les mois d'avril ou mai 1924, coïncidant avec le décès de Popova le 25 mai 1924. À cet effet, Christina Kiaer explique dans sa note numéro 70 de l'article « Les objets quotidiens du constructivisme russe » que Popova et Stépanova ont travaillé à la fabrique de l'hiver 1923 à mai 1924 (1998 : 68). Pour résumer, il est fort probable qu'elles aient collaboré avec l'usine de décembre 1923 à mai 1924, pour une durée approximative de six mois.

¹¹ Lavrentiev est le petit-fils de Stépanova et d'Alexandre Rodtchenko*, artiste constructiviste-productiviste qui devient le mari de cette artiste en 1941.

¹² Une caricature que nous présenterons dans l'étude exemplifie explicitement le fait que la production de Popova ait été plus abondante que celle de Stépanova.

dans la Fabrique n° 1 que dans d'autres entreprises textiles¹³, fut considérable » (Lavrentiev 1988 : 83). Lavrentiev considère qu'il s'agit d'un « petit nombre de modèles réalisés », mais il faut comprendre que les designers de motifs textiles réalisent aussi des études qui n'entrent pas dans la production. Ces esquisses contribuent malgré tout à l'élaboration d'un style soviétique qui transforme l'industrie vestimentaire de l'époque par la création de motifs géométriques. Elles sont en nombre suffisant pour permettre l'élaboration d'une « esthétique constructiviste¹⁴ ». Plus encore, le journaliste D. Aranovitch* note, en 1926, que « [l]es cotons imprimés s'élevèrent au niveau d'un art authentique, apportant dans nos villes et dans toute notre immense république le flot ininterrompu des couleurs et des motifs de l'art d'aujourd'hui » (cité dans Lavrentiev 1988 : 83)¹⁵. Il est ici question d'une répercussion importante de cette pratique artistico-industrielles dans la société. Cet extrait est aussi très révélateur, puisqu'il indique qu'au moins quelques critiques considéraient les productions textiles de Popova et de Stépanova comme des exemples « d'art authentique » et « d'art d'aujourd'hui ». Apparemment anodin, ce constat cible le volet artistique de la production en industrie, qui, en théorie, vise pourtant à délaisser le strict champ de l'art pour rejoindre la population dans sa vie quotidienne.

Tenant de bâtir un pont permettant de franchir ce gouffre, les constructivistes russes s'autoproclament « ingénieurs de l'art¹⁶ ». Ils veulent en effet concilier leur filiation artistique à une démarche scientifique, de manière à avoir une pratique la plus objective possible, adaptée à la production en série. Cette stratégie vise à trouver des alternatives plastiques utiles à la nouvelle société communiste. Les constructivistes s'inspirent de la démarche rationnelle et déductive de l'ingénieur qui cherche des solutions efficaces pour régler des besoins précis. De plus, ce dernier a une influence réelle sur la transformation des objets du

¹³ Il n'y a pas de précisions sur les autres entreprises textiles en question. Nous supposons que l'auteur fait référence à l'influence stylistique des modèles géométriques de Popova et Stépanova sur la production en général.

¹⁴ Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre II.

¹⁵ Aranovitch, D. 1926. « La fabrique de cotons imprimés n°1 », *Vétchernaja Moskva*, 28 février 1928, p. 83, 88. Nos recherches n'ont pas permis de trouver plus d'informations sur cette personne.

¹⁶ Cette expression est expliquée en détail par Boris Kouchner* ([1923] 1987 : 55). Par la suite, ce titre apparaît dans l'ensemble des textes étudiés.

quotidien. Pour parvenir à avoir une pratique similaire, les artistes disent vouloir transformer les procédés purement esthétiques, vus comme limitatifs, pour chercher des alternatives plastiques pouvant être utiles aux citoyens soviétiques. Toutefois, leur processus créateur peut être analysé en regard de la discipline artistique. C'est sur ce point tournant que se joue notre problématique : sur ce double mandat, qui est à la fois tourné vers l'art et vers la vie quotidienne, transformant le statut même des créations. Notre étude a la particularité de se centrer uniquement sur l'intégration de Popova et Stépanova dans la fabrique de cotons en 1923-1924 et sur les changements socio-politiques qui ont rendu possible ce travail en industrie. Cette méthode permet de circonscrire les différentes variantes qui ont interféré dans un processus singulier.

Notons dès maintenant qu'Elisabeth Knall a également soutenu un mémoire à l'Université de Montréal sur l'étude des motifs constructivistes dans le contexte postrévolutionnaire intitulé « Constructivist Textile Design and Political Awareness in Post-Revolutionary Russia 1917-1934 » (2007). La différence majeure avec notre étude est justement que nous nous concentrons sur les contradictions qui opposent la théorie et la pratique dans la création de tissus révolutionnaires. Knall opte de son côté pour une étude transversale dans laquelle elle s'intéresse particulièrement aux facteurs politiques et sociaux ayant mené au constructivisme et considère la période s'échelonnant de 1917 à 1934. Elle se concentre ensuite sur l'analyse formelle des motifs constructivistes, avec un intérêt particulier pour les travaux réalisés par Popova et Stépanova. Grâce à son apport et à nos recherches, nous lions toujours la création de motifs avec le processus de collaboration industrielle, perspective ayant des répercussions dans tous les champs considérés, tant au niveau des manifestes, du passage en usine, que de la réception auprès des publics.

Nous sommes d'ailleurs consciente que ce mémoire aurait pu prendre plusieurs directions puisque le tissu en lui-même relève d'une histoire large et complexe. Il aurait par exemple été possible d'effectuer une contextualisation qui considère les autres artistes ayant participé à la réalisation de design textile ou vestimentaire dans les années 1910 et 1920. Plusieurs groupements d'artistes d'avant-garde, comme le Bauhaus¹⁷ en Allemagne ou les

¹⁷ Pierre-Damien Huyghe publie un essai intitulé *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus* (1999), montrant que d'autres artistes d'avant-garde ont eu un intérêt envers la production industrielle. Nous

constructivistes à Vienne, ont créés des motifs géométriques. Sonia Delaunay a aussi produit des motifs semblables à Paris¹⁸. Ces artistes l'ont fait en regard d'une utopie sociale qui se formule également comme une « révolution artistique » dans le contexte de transformation de l'art moderne. Notre choix s'est toutefois arrêté sur la production ciblée des deux femmes constructivistes-productivistes afin de bien détacher leurs spécificités théoriques, idéologiques et politiques, en lien avec leur intérêt dans l'industrie. Ce dernier point constitue la base de nos questionnements, parce que c'est elle qui fait osciller les créations de Popova et Stépanova tant du côté artistique que dans la production sérielle. D'une part, ces deux artistes ont su tirer profit de ce système industriel déjà en place par la création de tissus accessibles aux citoyennes soviétiques. D'autre part, cette participation active à l'industrie a eu deux répercussions majeures, soit de questionner de manière rétrospective la conservation des matières textiles et des vêtements qu'elles ont créés, en plus d'avoir une influence sur la muséologie et sur la mise en exposition de leur travail. Ces questions sont relativement récentes dans l'histoire du musée parce que le tissu en lui-même participe aux débats sur la question du vêtement qui tend à obtenir le statut d'œuvre d'art. Les créations textiles sont à juste titre nouvellement présentées dans les institutions muséales¹⁹. Si ce type de réflexion est maintenant fréquent, il apparaît donc pertinent de les lier à l'intégration de Popova et Stépanova à la Première fabrique de cotonnades, parce que les tissus créés en industrie sont à la fois envoyés dans la voie commerciale, en plus d'être affichés au regard du spectateur dans des expositions d'époque. Plus encore, ils ont été conservés et sont encore à ce jour présentés devant un public contemporain.

avons choisi de nous limiter à l'étude détaillée de l'apport textile de Popova et Stépanova parce que le communisme encourage un accès des créations à la population soviétique. Le Bauhaus évolue plutôt dans un cadre institutionnalisé.

¹⁸ Sonia Delaunay, artiste d'origine ukrainienne née Sarah Stern*, immigrée à Paris en 1905. Elle participe elle aussi à diffuser le style géométrique à Paris au cours des années 1920. Sherry Buckberrough consacre deux articles sur sa production, respectivement intitulés « Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman » (1995) et « Sonia Delaunay, entre le Paris des émigrés russes et la clientèle bourgeoise éclairée » (1997).

¹⁹ Plusieurs musées ont présenté le travail des designers de mode dans le cadre d'expositions temporaires. En 2010-2011, le Musée des beaux-arts de Montréal présente à la fois « Denis Gagnon s'expose » (2010-2011) et « La planète mode de Jean-Paul Gaultier » (2011). Ces expositions rendent hommages à ces deux couturiers en présentant leurs créations vestimentaires.

Nous constaterons d'ailleurs avec étonnement, au fil des chapitres de ce mémoire, que des contradictions apparaissent lors du passage de la théorie à la pratique, qui se répercutent sur chacune des sphères de l'étude en cours. Nous choisissons d'ailleurs cette appellation « d'artiste » parce que toute leur production textile rappelle leur démarche artistique, malgré un éloignement théorique de ce rôle au sens strict. Nous sommes toutefois plus prudente dans l'utilisation de l'expression « œuvre d'art ». En effet, son usage semble précipité compte tenu de l'intervention de l'industrie dans le processus créateur. De plus, une confusion, relative à la disparition du tissu au profit de l'abondance des motifs dessinés, s'installe. Elle permet aussi de considérer les deux types de supports, textile et dessin, comme des « produits industriels » par leur potentiel de production en série. Nous reviendrons sur ce point au dernier chapitre. Nous utiliserons plutôt le terme de « création », qui est plus nuancé et qui permet de considérer le statut, variable, des productions sans prendre position de façon définitive. Le mot « œuvre » est toutefois employé pour la référence aux autres pratiques artistiques constructivistes, contrairement à la production de tissus et d'esquisses de motifs, justement parce qu'ils ne sont pas ciblés de manière concrète par l'intervention de l'industrie.

La particularité de notre réflexion est l'étude soutenue des traductions des textes des années 1920, qui montrent avec clarté tous les contrastes liés à l'application des contraintes industrielles à l'art. La production textile de Popova et Stépanova a déjà fait l'objet d'analyses approfondies, et suscite même un nouvel engouement depuis les quinze dernières années. Nous nous baserons donc également sur plusieurs auteurs, tant contemporains que plus anciens, qui ont travaillé sur le sujet du tissu constructiviste. Christina Lodder (1983) est l'une des premières à analyser le constructivisme dans une perspective formelle. Conio traduit les textes d'époque de la revue *LEF** (le Front gauche des arts)²⁰ (1987). Il s'agit de textes très importants pour cette étude, car ce sont eux qui, entre autres, suggèrent l'expression « concilier les inconciliables » (Conio 1987b : 12), qui s'applique à l'ensemble de notre problématique. Alexandre Lavrentiev (1988) écrit une monographie de référence sur

²⁰ La revue *LEF* est une publication parue en sept numéros, de 1923 à 1925 (Conio 1987b : 10). Malgré qu'elle ait été de courte durée, son incidence sur la diffusion des idées constructivistes a été manifeste. Elle regroupe d'autres artistes révolutionnaires, tels que Vladimir Maïakovski*, Ossip et Lili Brik*, Boris Arvatov* et bien sûr Popova, Stépanova et Rodtchenko. Il est important de spécifier que la revue change de nom en 1927 pour devenir *Novyi LEF**, le Nouveau Front gauche des arts. Elle regroupe sensiblement les mêmes collaborateurs et elle cesse rapidement de paraître, soit en 1928.

Stépanova et publie l'article « Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste » (1997), dans lequel on retrouve une traduction d'un discours très pertinent prononcé par l'artiste en lien avec son travail à la fabrique²¹. Lors de cette même année, Maria Zalambani publie l'article « L'art dans la production. Le débat sur le productivisme dans les années vingt » (1997), qui cible le rapport complexe de l'imbrication de l'art de la production dans le contexte soviétique. Par ailleurs, Natalia Adaskina et Dimitri Sarabaniov (1989) écrivent une monographie sur Popova. Plus récemment, Christina Kiaer adopte une approche féministe (1998, 2001, 2005, 2009a, 2009b) et met en relation la création de vêtements des artistes avec leur condition de femme. Maria Gough (2000, 2005), pour sa part, traite du constructivisme et de la production textile dans une perspective plus politique. Comme nous l'avons mentionné, Elisabeth Knall soutient un mémoire de maîtrise à l'Université de Montréal en 2007. En 2009, la Tate Modern de Londres organise une exposition intitulée « Rodchenko & Popova : Defining Constructivism²² », dans laquelle il est possible de voir des motifs de tissus dessinés par Popova. Une monographie est également publiée par Margarita Tupitsyn, commissaire de l'événement, suite à cette exposition (2009). De plus, à cette occasion, le musée organise une journée d'étude intitulée *Constructivism and the Art of Everyday Life* mettant ainsi l'accent sur l'importance de la vie quotidienne à cette époque. Christina Lodder, pionnière dans la recherche sur ce sujet, y prononce une conférence sur Popova intitulée « Liubov Popova : From Painting to Textile Design²³ » (2009) et signe un article éponyme (2010). Lodder souligne ici la filiation artistique des motifs créés au profit du travail en industrie.

Un constat général surgit de lui-même, si on se réfère aux analyses existantes : l'étude des effets de l'industrie sur la démarche artistique demeure largement incomprise. Ce dernier volet est très peu traité, alors qu'il semble pourtant influencer toutes les sphères d'application de la démarche constructiviste. Seuls Conio et Lavrentiev y accordent une place

²¹ Cet extrait est au cœur du débat proposé au chapitre II.

²² Cette exposition a eu lieu du 12 février au 17 mai 2009.

²³ L'événement s'est déroulé le 28 mars 2009 au musée de la Tate Modern de Londres. Il est possible de visionner la présentation de Lodder sur le site Internet de la *Tate Channel* (2009). L'auteur du présent mémoire a assisté à cette journée d'étude.

plus importante. Malgré tout, les hypothèses avancées par les auteurs ont permis de constater que le projet des constructivistes-productivistes d'entrer dans l'industrie était loin d'être seulement axé sur le volet utilitaire.

Cette ambivalence entre art et industrie, et qui brouille aussi le statut de l'artiste, s'exprime chez Popova et Stépanova par de l'humour et de l'autodérision. Les artistes semblent en effet conscientes qu'il s'agit d'un projet ambitieux, voire même périlleux, révélant les contradictions inhérentes à cet immense défi. Il existe d'ailleurs une caricature représentant Popova et Stépanova à la fabrique de coton. L'image, créée en 1924 et publiée dans la revue *Nach gaz**, « Notre journal », représente une situation cocasse où Popova pousse une brouette débordante de motifs de tissus, tandis que Stépanova est représentée avec une seule proposition. Il est par contre difficile d'établir si l'artiste de ce dessin est Stépanova ou Rodtchenko. Christina Kiaer indique dans son article de 1998 qu'il s'agit d'une œuvre de Stépanova. Pourtant, Kiaer, en 2005, attribue la paternité de la caricature à Rodtchenko²⁴. Nous préférons ne pas nous prononcer sur cette question, considérant qu'il s'agit peut-être d'une collaboration. [fig. 1²⁵].

²⁴ Une note de Kiaer précise ceci : « En réalité, [Popova et Stépanova] ne travaillaient pas dans l'usine de production elle-même, mais chez elles, dans leurs propres ateliers. Elles ne passaient à l'usine que pour déposer leurs dessins, comme le montre une caricature exécutée par Stépanova [...] » (1998 : 68). Or, la légende est signée par Rodtchenko dans l'ouvrage plus récent (2005 : 105).

²⁵ Selon l'Institut de recherche en propriété intellectuelle Henri-Desbois en France dans son rapport « Les principaux droits de propriété intellectuelle en Russie », les droits d'auteur se formulent comme suit : « En Russie, comme en France, les auteurs bénéficient de deux types de droits : des droits moraux — qui sont perpétuels — et des droits patrimoniaux — d'une durée de 50 ans *post mortem* (outre la vie de l'auteur) » (Arnaud 1995 : 2). Considérant que Popova est décédée en 1924 et Stépanova en 1958, il est aujourd'hui permis de présenter les images publiquement.



Fig. 1 [Alexandre Rodtchenko et/ou Varvara Stépanova], *Caricature de Popova et Stépanova dans la revue Nach gaz*, 1924, journal manuscrit (Kiaer 2005 : 105).

Sous l'image est imprimée, en guise de commentaire, une discussion humoristique entre Anton Lavinski*, architecte et artiste ayant produit des affiches révolutionnaires, Popova et Stépanova. Il s'agit d'une adaptation réalisée par Lavrentiev avec ses notes entre crochets (1988 : 93).

Anton [Lavinski – A. L.] : Où vas-tu Liouba?
 Lioubov [Popova – A. L.] : Je porte chez Zindel [nom de l'ancien propriétaire de la fabrique²⁶] ma production de la semaine.
 Anton : Et toi Varvara, tu n'es pas très chargée aujourd'hui [sic]
 Varvara: Je porte deux petites cotonnades chez Zindel, pour rester modeste!

L'emploi de l'expression « rester modeste », accentuée d'un point d'exclamation, permet de supposer que Stépanova taquine l'importante production de Popova. Ce fait souligne du même coup l'enthousiasme de cette dernière par rapport à son travail à la fabrique. Le catalogue de l'exposition permanente du Musée des collections privées* de Moscou précise, lui aussi, cet aspect humoristique adopté par Stépanova par rapport à sa démarche : « Varvara Stepanova's works are full of original humour and fun. Her self-ironic approach differs from

²⁶ Il est ici question de la fabrique Émile Tsindel*. Le nom de famille du propriétaire se traduit parfois par Zindel, selon le choix du traducteur.

the chilly, analytical art of her husband » (Collectif 2004 : 110). Il est d'ailleurs amusant de voir que, dans ce cas, c'est autant Rodtchenko que Stépanova qui utilisent des procédés humoristiques puisque c'est Rodtchenko qui a produit la première image.

Nous retrouvons cette même vision humoristique dans l'autocaricature *Stépanova en costume de clown*²⁷ (1924) [fig. 2] lorsque l'artiste se représente « portant » un habit possiblement inspiré des dessins de vêtements de sport, la *sportodezhda*²⁸, qu'elle produisit à la même époque. Le titre de cette image indique clairement l'objectif ironique de la représentation. Mise en scène avec un visage dont l'émotion varie entre la surprise et le dédain, cette première image suggère un certain doute par rapport au succès remporté par les productions en tant que vêtement. Nous remarquons d'ailleurs dans cette autocaricature qu'un rapprochement est fait entre le vêtement à tendance constructiviste²⁹ et le costume³⁰ de clown. Voici un exemple d'un dessin de costume de Stépanova appelé justement *Vêtement de sport* (1924) [fig. 3]. Les deux types de production se caractérisent par la forme très géométrique, les lignes obliques et l'utilisation de couleurs vives destinées à être transposées dans un habit.

²⁷ Il n'y a pas de mention directe de la provenance de ce dessin (Lavrentiev 1988 : 91).

²⁸ Nous reviendrons sur ce type de vêtement dans les chapitres II et III.

²⁹ Nous ne formulons pas un constat clair qu'il s'agit d'un dessin de vêtement vu comme constructiviste par Stépanova. La comparaison entre les deux images permet plutôt de souligner les correspondances dans les habits proposés par l'artiste.

³⁰ Dans l'article « Le costume d'aujourd'hui - La tenue de travail » du deuxième numéro de la revue *LEF*, Stépanova explique les possibilités offertes par la création de vêtements de production ([1923] 1987 : 49-50). Cet aspect souligne le croisement fait entre le « costume » et le « vêtement ». Ce texte sera analysé en détail dans le chapitre I.



Fig. 2 Varvara Stépanova, *Stépanova en costume de clown*, 1924, autocaricature dessinée (Lavrentiev 1988 : 91) (image à gauche).

Fig. 3 Varvara Stépanova, *Vêtement de sport*, 1924, dessin (Strijénova 1991 : 150) (image à droite).

Dans les deux caricatures [fig. 1-2], Popova et Stépanova sont mises en scène comme des personnages loufoques. Elles semblent donc incarner la problématique englobant toutes les difficultés qu'elles éprouvèrent à joindre l'industrie textile. Elles illustrent du même coup leur filiation avec le monde de l'art par la représentation picturale de leur propre travail, alors que leurs textes mettent plutôt l'accent sur le volet pratique et utilitaire de leurs créations. Toutefois, malgré toutes les études préalables faites sur leur production, certaines questions sur la concrétisation de ce projet restent sans réponse : comment une collaboration soutenue avec une usine de textile a-t-elle pu être possible, tant en théorie qu'en pratique? De quelle façon la méthodologie artistique et la méthodologie industrielle, en apparence si opposées l'une à l'autre, ont-elles pu partager des structures institutionnelles communes? Quelles sont les conséquences de ces choix sur la réalisation concrète des tissus? Les réponses à ces questions sont expliquées en détail dans les différents chapitres du mémoire.

Pour y parvenir, nous adoptons une posture d'histoire sociale de l'art qui s'intéresse d'abord à la production des textes dans les années 1920. Nous comparerons ensuite les concepts développés dans les écrits théoriques principalement trouvés dans la revue *LEF* avec les productions textiles de Popova et Stépanova. L'objectif de ce mémoire n'est pas d'être critique ou descriptif, mais bien analytique. Nous tenterons de voir comment la notion

« d'art pour tous » a pu émerger de la pensée des artistes constructivistes et comment cette vision a pu s'adapter au travail en usine.

Seul le contact véritable avec la production des artistes offrait l'opportunité de confronter ces deux volets opposés : l'art en l'industrie. En effet, les écrits traitant des techniques artistico-industrielles se devaient d'être étudiées en parallèle avec les créations. Cette stratégie permet d'identifier clairement les contradictions majeures qui sous-tendent ce double discours, tant sur le volet théorique que pratique. Nous avons donc opté pour une méthodologie centrée sur la recherche de terrain. Des artéfacts comme des cartes postales, des reproductions d'œuvres et un livre en langue russe intitulé *L'histoire du costume soviétique*³¹ (Стриженова [Strijénova] s.d.) ont permis d'établir un premier contact avec la production des artistes. Ces objets dérivés ont aussi permis d'interroger de manière formelle les rapports que les créations ont pu entretenir avec l'industrie. Par la suite, les séjours de recherche sont apparus comme la seule solution pour arriver à comparer le discours presque austère des manifestes avec les expériences esthétiques véhiculées par les représentations textiles. De ce fait, des informations importantes ont surgi des recherches réalisées à Londres, et, particulièrement, à Moscou³².

Les originaux, en russe, de la revue *LEF* disponibles au Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal ont révélé, comme nous le verrons au chapitre III, l'impact émotif, et non seulement professionnel, de l'apport de Popova à la discipline, selon le point de vue de ses contemporains. De manière tout aussi surprenante, l'apparente rigidité des manifestes rédigés par les constructivistes a été fortement atténuée par l'expérimentation esthétique. En effet, le contact avec les motifs de tissus accrochés au mur lors de l'exposition « Rodchenko & Popova : Defining Constructivism³³ », à la Tate Modern de Londres en 2009, a laissé peu de doute quant au potentiel artistique de cette production. Du point de vue du spectateur, ces constructivistes-productivistes semblent effectivement délaisser le volet textile

³¹ Notre traduction. Ces objets ont été trouvés sur le site Internet de ventes aux enchères eBay.

³² Ces recherches ont été effectuées sur plusieurs mois. Le premier voyage s'est déroulé à Londres en 2009. Un bref passage à Moscou a eu lieu en 2010 puis, un second, d'une durée de trois mois, en 2011.

³³ Les cartels de l'exposition indiquent aussi la provenance de certains motifs du musée Tsaritsyno* de Moscou. Une visite sur place n'a pas permis de retrouver les traces de ces motifs.

exploité dans la théorie pour se concentrer sur la création strictement artistique. Par contre, l'intervention de l'industrie complique cette analyse catégorique en venant interroger le statut, variable, du support. Plus encore, la visite des archives de la Nouvelle Galerie Tretyakov* de Moscou, supervisée par la spécialiste Natalia Adaskina, co-auteure avec Dimitri Sarabaniou d'une monographie sur Popova (1989), s'est avérée prolifique. Cette rencontre a révélé l'existence d'autres motifs et esquisses préparatoires conservés, mais pratiquement cachés, dans les réserves du musée. Nous avons découvert que c'est à cet endroit que sont protégés les deux seuls exemples de tissus véritables existants³⁴ [fig. 4], les mêmes qui ont voyagé jusqu'à l'exposition de la Tate Modern à Londres en 2009. Par contre, ce sont les toiles peintes par Popova qui occupent une place de choix dans ce musée d'État. De ce fait, celle-ci obtient par procuration le statut d'« artiste peintre » beaucoup plus que celui d'« ingénieur de l'art ».



Fig. 4 Lioubov Popova, *Échantillons de tissus*, 1923-24, tissus en coton montés sur carton, 31,5 x 12,5 cm, provenance : Nouvelle galerie Tretyakov de Moscou (Tupitsyn 2009 : 112).

Stépanova est soumise à cette même catégorisation. Ses gigantesques tableaux sont eux aussi présents dans l'exposition permanente de la Nouvelle Galerie Tretyakov, tandis qu'il est impossible d'avoir accès à ses motifs de tissu, et ce dans chacun des endroits visités.

³⁴ À notre connaissance, il n'existe pas d'autre exemplaire d'un textile de Popova et Stépanova conservé dans un musée. Il est toutefois possible que des tissus créés par elles soient hors d'atteinte, gardés dans des collections privées. Il se pourrait même que des personnes âgées, ou leurs descendants, possèdent ces pièces d'époque sans même le savoir.

Seul un montage d'un vêtement de sport³⁵ surgit, telle une apparition, dans une structure d'avion en honneur à la revue *LEF*, installée en permanence au Musée Maïakovski* de Moscou. Ironiquement, il y a peu de chance qu'il s'agisse d'un original puisque le musée lui-même se présente comme une immense réinterprétation du futurisme russe³⁶ traité *a posteriori*. Cela dit, les dessins réalisés pour les costumes de théâtre et d'autres toiles de Stépanova sont accrochés au mur au Musée des collections privées de Moscou (affilié au Musée Pouchkine), dans la section « Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova Heritage » (Collectif 2004). Un motif de textile, créé par l'artiste, est d'ailleurs transposé sur un tissu, mais il s'agit encore une fois d'un travail posthume.

La quantité de créations produites par Stépanova et possiblement usinées est plus limitée que celle de Popova. Deux aspects particulièrement significatifs sont à considérer. En effet, Stépanova s'est largement investie dans la théorisation du constructivisme-productivisme à travers plusieurs manifestes influents. De plus, comme nous l'avons déjà précisé, elle fut moins prolifique que Popova, même si elle a aussi proposé des centaines de motifs de tissus. Nos recherches n'ont pas permis d'établir si les dessins originaux sont disparus, ou à tout le moins, à quel endroit ils seraient conservés. Les images présentes dans la monographie de Lavrentiev sur Stépanova (1988) révèlent toutefois leur existence³⁷. En somme, nous tenterons d'opposer les écrits d'époque sur l'industrie avec ces traces muséologiques qui interfèrent du même coup avec les aspirations premières des artistes. De fait, cette féconde exploration sur le terrain a permis de distinguer les manifestes révolutionnaires, très directifs, de l'adaptation formelle, plus souple, des créations d'inspiration textile. Elle a permis, par ailleurs, de comprendre que Popova se démarque par sa forte implication dans la production de motifs de tissus. Stépanova s'investit aussi dans cette voie, mais elle se dédie aussi à la rédaction de manifestes. Les deux artistes partagent cependant un intérêt vif pour l'industrie qu'elles incarnent différemment. L'industrie apparaît être la meilleure voie d'exploration ainsi qu'une nouvelle alternative idéalisée, donc peu

³⁵ Nous traiterons de ce montage dans le chapitre III de ce présent mémoire.

³⁶ L'expression « futurisme russe » sert d'ombrelle pour désigner toutes les tendances d'avant-garde, dont le constructivisme, tout autant à l'époque de la Révolution que dans l'identification actuelle.

³⁷ Il n'y a pas d'indication du lieu de conservation des créations.

réaliste, permettant à ces deux artistes de se rapprocher des citoyens soviétiques. Tous ces aspects conflictuels seront développés successivement dans chacun des trois chapitres qui constituent cette étude, et qui sont structurés par de constantes oppositions « constructivisme/productivisme » (chapitre I), « industrie/vie quotidienne » (chapitre II) et « diffusion des motifs/contraintes de l'industrie » (chapitre III).

Dans le premier chapitre, il sera d'abord essentiel de comprendre le contexte élargi qui a permis à Popova et Stépanova de contribuer au constructivisme russe. Pour ce faire, il faut lier ce projet artistique au contexte politique. De plus, il faut considérer les traductions des textes théoriques produits à l'époque qui réfléchissent sur l'utilité de l'art dans le contexte soviétique. Le passage en industrie apparaît être une solution pour rendre accessibles les créations constructivistes à la population. Il sera aussi nécessaire de distinguer les caractéristiques propres au constructivisme et au productivisme, afin de noter les différences par la compréhension des principes fondateurs. Les débats théoriques ayant eu lieu à l'Inkhoulk³⁸, l'Institut de culture artistique sont évocateurs des divergences d'opinion qui divisent les collaborateurs du constructivisme. Comme nous le verrons, ce sont les termes de « construction » et « composition », puis les disciplines³⁹ appelées « facture », « tectonique » et, encore une fois, « construction », qui orientent ces débats. Ces développements théoriques, il faut bien le noter, se déroulent vers 1921, avant l'entrée en fonction des artistes à la fabrique.

Dans le deuxième chapitre, il sera pertinent d'approfondir notre connaissance du contexte ayant permis à Popova et Stépanova de collaborer avec l'usine. Nous verrons alors que, contrairement à ce qui est suggéré dans les écrits constructivistes et productivistes, la participation des artistes à l'industrie ne semble pas aller de soi. Par exemple, Alexandre Lavrentiev (1997), en traduisant un discours de Stépanova, révèle, contre toute attente, que deux artistes, Pavel Kuznetsov* et Aristark Lentoulov*, ont aussi reçu l'offre de la part de la

³⁸ L'Inkhoulk existe de 1920 à 1924. Cet institut financé par l'État regroupe plusieurs artistes, dont Popova, Stépanova, Rodtchenko, Vladimir Tatline* et Wassily Kandinski*. Ce lieu devient le centre d'explorations théoriques et pratiques sur la « composition » et la « construction » (Gough 2000). Il se veut aussi le lieu d'expérimentations sur la manière de concilier l'art et l'ambition communiste du gouvernement bolchévique.

³⁹ Cette expression spécifique sera définie plus en détail dans le premier chapitre.

fabrique pour créer des tissus. Cette découverte problématise les conditions de travail dans la production de textile soviétique réalisée par Popova et de Stépanova. Nous noterons ainsi la présence de certains critères influençant le statut artistique de ces artistes travaillant en industrie. Ce passage du milieu artistique vers celui d'une usine interroge du même coup l'implication concrète des deux femmes constructivistes-productivistes dans leur nouveau milieu. Grâce à un article signé de la main du directeur de l'usine⁴⁰, publié dans le journal *Pravda** en 1923, nous verrons que l'initiative d'ouvrir la porte de la fabrique à des artistes est venue de l'industrie elle-même, malgré l'existence des écrits productivistes qui affirment le contraire. Ces constatations nous permettront de mieux saisir les critères qui sous-tendent leur statut artistique, soulignant du même coup l'implication des constructivistes-productivistes dans la fabrique de coton.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous évaluerons la portée de l'industrie sur le statut des tissus de Popova et Stépanova, pourtant délaissés au profit de la création de motifs dessinés. Nous mettrons l'accent sur le fait que seulement deux échantillons en matière textile de Popova existent toujours. Nous discuterons aussi des esquisses des motifs, qui se retrouvent aujourd'hui dans les musées. Ce sont étonnamment ses aquarelles qui sont présentées dans les musées [fig. 5-6], complexifiant leur filiation par leur similitude avec des échantillons de tissus véritables.

⁴⁰ Nous verrons que les opinions divergent quant à l'auteur de cet article et que la date de la publication n'est pas tout à fait claire. Nos recherches actuelles ne nous ont pas permis de trouver la version originale de cette source malgré de nombreuses tentatives.



Fig. 5 Liubov Popova, *Esquisse de motifs de tissus*, 1923-24, aquarelle montée sur papier (Envoi par courriel de la Tate Modern) (image à gauche).



Fig. 6 Liubov Popova, *Esquisse de motifs de tissus*, 1923-24, aquarelle montée sur papier, 35,5 x 27, 9 cm (Tupitsyn 2009 : 110) (image à droite).

Ces deux types de support, textile et dessin sur carton, intensifient la contradiction inhérente à l'identification du statut des réalisations. S'agit-il « d'œuvres d'art » ou de « produits industriels » ? L'analyse est ambiguë et tous les exemples montrent une constante oscillation entre les deux statuts, que ce soit du côté du discours des artistes eux-mêmes que dans la réception des créations auprès des publics actuels ou passés. Pour comprendre la difficulté, nous reviendrons sur l'étude des disciplines constructivistes. Nous verrons aussi comment Popova devient la chef de file du constructivisme-productivisme, jusqu'à son décès en mai 1924, au moment même où les motifs sont accessibles aux citoyens soviétiques. Elle devient donc, pour ses contemporains, la « preuve » de la réussite du projet. Nous considérons plutôt qu'il s'agit d'un « parcours mitigé ». Nous verrons finalement que Stépanova choisit de participer à « l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris en 1925. Elle y présente des dessins de tissus réalisés par Popova et elle-même en 1923 et au début de l'année 1924. Cette diffusion des motifs dans un événement international « d'arts décoratifs et industriels » cible directement la double identification artistico-industrielle de la production de ces deux artistes. L'objectif

contradictoire de création de tissus utiles dans la vie quotidienne, mais qui sont paradoxalement soumis au regard du spectateur comme des œuvres d'art, est donc mis de l'avant.

Certes, l'élaboration de notre projet impose une contrainte de la langue russe qui nécessite une connaissance de ses subtilités. L'accès aux traductions de Conio (1987), une référence mondiale⁴¹ dans l'étude du constructivisme russe, tend à confirmer la fiabilité de la retranscription des discours d'époque du russe au français. Certains originaux permettent de valider l'importance de l'industrie pour les constructivistes (Arkine 1925, Lebedeff 1925, Romoff 1925). Grâce à nos sources et à nos recherches, l'étude en cours se révèle différente parce qu'elle décloisonne les limites de l'art et de l'industrie. Ce décloisonnement, cet investissement d'artistes dans la production textile et vestimentaire à une époque et dans un contexte donné constitue le cœur de notre sujet. Ce mémoire de maîtrise fait aussi une nouvelle percée en situant l'apport logistique de la Première fabrique de coton en 1923-1924 qui vient ébranler les postulats constructivistes. Même s'il s'agit d'un cas isolé, ce projet jette un éclairage nouveau sur les échanges complexes qui s'opèrent entre l'art et l'industrie dans le contexte révolutionnaire soviétique. Il permet du même coup de soulever des réflexions relatives à la mise en exposition actuelle des créations. En effet, près de cent ans plus tard, le travail sur tissus de Popova et Stépanova conserve cette dualité unique entre l'art et la vie quotidienne, une rencontre entre des « irréconciliables » rendue possible par ce passage marquant au sein de la production industrielle.

⁴¹ Gérard Conio est professeur émérite à l'Université de Nancy-2 en France. Il a collaboré avec Larissa Yakoupova* pour valider les nuances de la traduction. Lors des moments de doute, il explique en note les termes pouvant porter à confusion.

CHAPITRE I

LES ÉCRITS DES CONSTRUCTIVISTES RUSSES SUR LA PRODUCTION INDUSTRIELLE OU L'ORIGINE DU PRODUCTIVISME

Le communisme n'a pas sa raison d'être s'il ne sert pas à la culture; la culture, l'instruction, la science, l'art, apparaissent donc, non seulement, comme moyen de notre mouvement, mais aussi comme ses buts.

— Anatole Lounatcharski [1925],
cité dans Champarnaud 1975 : 194.

Le travail en industrie dans une perspective collective d'accessibilité des créations, inspirée de la politique communiste, est une caractéristique particulière au constructivisme russe. Par contre, cette valorisation de la production industrielle n'est pas unique⁴². Toutefois, elle se distingue par sa volonté productiviste, une orientation découlant du constructivisme, qu'il importe d'expliquer et de définir. Cette volonté vise la juxtaposition de l'art et de la vie quotidienne, tant sous la forme de manifestes à tendances révolutionnaires que dans l'adaptation par des procédés artistiques des objets utilitaires à la vision politique. Pour y arriver, certains constructivistes, dont Popova et Stépanova, se voient contraints de renier l'art sous ses formes plus traditionnelles, ou non utilitaires, considéré comme une occupation à la fois trop bourgeoise et restrictive et, surtout, trop peu préoccupée par les besoins de la société. Ils considèrent l'option du travail en usine pour créer des objets du quotidien comme réponse à ce désir. Mais comment cette tension entre les méthodologies artistiques et industrielles s'incarne-t-elle, spécifiquement, dans les textes produits par les artistes et les

⁴² Nous avons déjà souligné que les artistes du Bauhaus en Allemagne ont également voulu lier l'art et l'industrie (Weltge-Wortmann 1993, Forgacs 1995, Schwartz 2006). Les ateliers de la Wiener-Werkstätte en Autriche se sont aussi penchés sur ce thème, mais en regard de l'artisanat (Schweiger 1990 : 5), en créant eux aussi des motifs de tissus (Völker 1994). Nous avons soulevé en introduction que les contextes de mise en œuvre sont par contre totalement différents. Ce sujet pourrait constituer une analyse en soi. Nous nous concentrons sur le tissu dans le contexte constructiviste par leur investissement dans la transformation de la vie quotidienne.

théoriciens constructivistes? Comme nous le verrons, les débats de l'Inkhouk sur la composition et la construction⁴³ positionnent l'orientation théorique choisie par ceux qui y ont participé.

L'année 1921 constitue une période charnière, car elle est témoin de trois événements majeurs qui suscitent une crise d'identité de l'art soviétique dans le contexte du développement du communisme : la publication du *Manifeste productiviste*⁴⁴, de l'exposition « 5 x 5 = 25 » et d'une conférence tenue par Stépanova. Ces événements sont à l'origine des disciplines de tectonique, facture et construction qui synthétisent la théorie du constructivisme, et que nous verrons plus loin dans ce chapitre. Nous assistons donc à la formation d'un nouveau paradigme idéologique dans lequel l'art veut trouver des alternatives pour mieux répondre aux besoins de la société, tout en appuyant les efforts du nouveau gouvernement bolchévique. Dès lors, deux questions se posent : comment cette adaptation de l'art à la politique a-t-elle pu avoir comme répercussion l'ambition de toucher la population par la création d'objets utilitaires créés en usine, et, dans ce contexte, pourquoi Popova et Stépanova optent-elles pour un support textile vendu à grande échelle?

Il est nécessaire de sonder le contexte soviétique des premières années suivant la Révolution d'Octobre pour mieux comprendre que l'État s'implique dans toutes les sphères d'activité en finançant les initiatives favorisant le régime communiste. De ce fait, les artistes et penseurs constructivistes tentent de concilier la théorie artistique avec la nécessité sociale. Ils s'aperçoivent alors que la production industrielle correspond à un champ d'application peu réceptif aux changements concrets. De plus, les artistes, eux-mêmes soumis à un mandat social, se trouvent contraints d'adopter un point de vue un tant soit peu politique, puisqu'ils reçoivent des fonds du gouvernement pour produire et exposer leurs œuvres. Les textes et manifestes constructivistes présentent donc un discours assez peu nuancé. Ces écrits dévoilent du même coup les contraintes de travail des artistes. Cela dit, la période d'élaboration des idées et concepts révèle un enthousiasme certain. Elle témoigne d'un

⁴³ Ces débats ont principalement eu lieu en 1921.

⁴⁴ Le titre en russe n'a pas été trouvé.

véritable empressement de passer à un monde nouveau dans lequel les citoyens soviétiques sont invités à participer activement à la mise sur pied d'une société communiste.

Pour bien situer le contexte de foisonnement des idées constructivistes, nous devons d'abord nous détacher légèrement de la production de tissus réalisée par Popova et Stépanova, qui sera explorée dans le chapitre II, et nous concentrer sur la théorie qui sous-tend leur projet. Nous verrons, en premier lieu, comment les manifestes de Stépanova orientent les définitions des termes qui structurent les discussions sur le constructivisme. Ainsi, nous verrons que la juxtaposition de l'art et de l'industrie ne va pas de soi et que ce projet émerge de réflexions nouvelles qui découlent vers une application pratique. Nous remarquerons en deuxième lieu que la contradiction qui vit au cœur du projet vient du fait que les possibilités de changement sont infinies. À l'opposé, les ressources techniques et économiques sont limitées. De plus, la population soviétique n'est pas non plus nécessairement prête à suivre cette immense vague de changement.

1.1 L'idéologie communiste et l'émergence du constructivisme russe

Dès 1917⁴⁵, le régime bolchévique, dirigé par Vladimir Oulianov*, mieux connu sous le nom de Lénine, fonde le Narkompros*, le Commissariat du peuple à l'éducation⁴⁶. Ce dernier est mis sous la responsabilité d'Anatole Lounatcharski*, un grand amateur d'art, critique littéraire et dramaturge influent. Le IZO Narkompros*, créé en mai 1918, constitue la section artistique de ce commissariat. À l'époque, ce département se donne comme objectif d'établir une « emprise directe sur la vie artistique » (Conio 1987b: 9). Stépanova est d'ailleurs directrice adjointe du secteur littéraire-artistique du IZO Narkompros de 1919 à 1922 (Collectif 1993 : s.p.), en plus d'être la secrétaire de l'Inkhok de mars 1920 à mars

⁴⁵ La Révolution d'Octobre 1917 correspond au moment de transition de l'ancien calendrier julien jusqu'au calendrier géorgien utilisé depuis ce moment. Certaines dates très connues, comme la Révolution elle-même, changent légèrement. Par exemple, la Révolution du 24 octobre 1917 s'est plutôt déroulée le 6 novembre 1917. La fondation du Narkompros a eu lieu le 26 octobre 1917, selon le calendrier julien, la date est donc fixée au 8 novembre 1917 dans le calendrier géorgien.

⁴⁶ Les domaines d'activité du Narkompros ne comprennent pas seulement l'éducation, mais aussi la propagande et les arts (Fitzpatrick 1979).

1921⁴⁷, (Gough 2000 : 39-40). Il devient évident que le projet d'entrer dans l'industrie s'est fait en parallèle avec le projet politique. En effet, si le Narkompros finance les projets artistiques des artistes d'avant-garde qui favorisent ouvertement la politique du régime, il subventionne aussi des créations non-figuratives.

Cet intérêt du gouvernement pour les pratiques d'avant-garde peut sembler surprenant. En fait, le Narkompros se refuse à privilégier un mouvement artistique aux dépens d'un autre. Le support par l'État des artistes d'avant-garde reflète, d'abord et avant tout, le désir des jeunes artistes radicaux de s'impliquer eux-même auprès du Narkompros : un désir qui semble avoir été moins répandu chez les artistes plus traditionnels ou mieux établis avant la Révolution. Dans un article publié en 1920, Lounatcharski explique que « l'État n'a pas l'intention d'imposer aux artistes ses idées révolutionnaires et ses orientations en matière de goût. Cela ne pourrait donner que des caricatures d'art révolutionnaire, car la première qualité de l'art véritable, c'est la sincérité de l'artiste » (Lounatcharski [1920] 2005 : 5). Cette liberté créatrice, d'une relative « sincérité » dans le contexte soviétique, ne s'est pas réalisée sans heurt. Plusieurs membres du parti, et même Lénine, affichent clairement leur préférence pour des modalités artistiques plus figuratives, et donc plus accessibles à la population soviétique. Dans ce contexte, le futurisme russe et son affiliation avec le IZO Narkompros est fortement critiqué : « N'est-il pas possible de trouver des *anti-futuristes* sûrs[?] », « Quant à Lounatcharsky, il mérite une correction pour son futurisme » (Lénine [1920], cité dans Champarnaud 1975 : 116, italique tel quel).

Lounatcharski dirige le Narkompros jusqu'en 1929 (Fitzpatrick 1979 : 10), douze années pendant lesquelles il collabore avec tous les artistes qui supportent le régime, et non seulement les futuristes. Cette relation est difficile et parfois ambiguë, en particulier parce qu'en cette période de construction du socialisme, l'art n'est pas la priorité du gouvernement. De plus, le contexte social se complique par les crises de la guerre civile entre 1917 et 1923. Le gouvernement instaure la NEP*, la Nouvelle politique économique qui durera de 1921 à 1928. Cette stratégie de relance économique vise à sortir le pays de la crise financière. Prise dans cette gestion politique, l'État laisse une bonne marge de manœuvre aux pratiques

⁴⁷ Après cette date, c'est Nicolas Taraboukine* qui devient le secrétaire de l'Inkhok jusqu'à sa fermeture en 1924 (Gough 2000 : 40).

artistiques d'avant-garde. Par contre, le décès de Lénine en 1924 et la mouvance politique qui s'en suit aura comme conséquence de grandes transformations dans l'univers des arts. Joseph Staline* devient rapidement le successeur de Lénine après 1924 et prend tous les pouvoirs en 1929. Dans les années 1930, il impose le Réalisme socialiste⁴⁸ comme forme artistique officielle sanctionnée par le gouvernement. Andreï Bounov* remplace Lounatcharski en 1929 et reste en place jusqu'en 1937. La nouvelle approche propagandiste qu'il préconise se transformera plus tard en jdanovisme artistique, forme totalitaire de contrôle sur les arts imposé par Andreï Jdanov*⁴⁹, partisan et collaborateur politique du gouvernement de Staline. Dans la présente étude, nous nous situons bien avant ce changement de cap. Nous nous concentrons ici sur la période foisonnante des années 1920, alors que l'État finance les artistes d'avant-garde.

1.1.1 Le constructivisme russe

Avant d'aller plus loin, il est nécessaire de définir ce que nous entendons par « constructivisme » puisque ce terme est le point de départ de l'analyse théorique qui sera développée tout au long de ce mémoire. Il n'existe aucune définition unique de ce mouvement très vaste, au sein duquel évoluent plusieurs pratiques artistiques, dont l'architecture, la littérature, la photographie, le cinéma, la peinture, la sculpture, les affiches publicitaires et la création d'objets utilitaires. Les artistes constructivistes russes ont toutefois en commun d'avoir été impliqués dans le projet idéologique de création du communisme en Russie soviétique, transformant, en théorie du moins, la stricte filiation avec l'art. Avant même que les idées constructivistes ne se formalisent directement dans les manifestes, les artistes font des expérimentations formelles exploratoires qui vont dans le sens de ce qui sera nommé, en 1921, le constructivisme. De fait, Maria Gough positionne le début du mouvement en mars 1921, suivant le lancement du « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok » en 1920 (Rodtchenko et Stépanova [1920] 1997 : 359-361). Varvara Stépanova,

⁴⁸ Malgré son titre, ce type de pratique est loin d'être réaliste car elle présente une vision stéréotypée, mais figurative, des actions à apporter pour valoriser le régime.

⁴⁹ Champarnaud écrit une section intitulée « Jdanov et les arts » dans son livre *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S. De Lénine à Jdanov. Textes de Bogdanov, Boukharine, Lounatcharsky, Kollontai* (1975 : 264-269).

Alexandre Rodtchenko, Karl Ioganson*, Konstantin Medounetski*, les frères Gueorgui* et Vladimir Stenberg* ainsi qu'Alexeï Gan* (Gough 2000 : 39)⁵⁰. Ce dernier est d'ailleurs l'auteur de l'important manifeste *Le constructivisme** publié en 1922. L'Inkhout et l'année 1921 seront donc nos points de départ pour comprendre l'émergence de l'intérêt des artistes envers la production industrielle. Nous ferons état des contradictions qui marquent les textes de façon insistante, puisque l'imbrication de l'art et de l'industrie implique justement une adaptation de la théorie à la pratique.

D'abord, il ne faut pas omettre de bien définir le mot constructivisme car il peut facilement être sujet à plusieurs interprétations. Pour Stépanova, les créations constructivistes doivent être à l'opposé de l'esthétique pour avoir un impact élargi sur les sphères d'application et pouvoir avoir une résonance auprès de la population. Elle écrit, dès 1921 : « le constructivisme n'est pas une tentative pour transformer en esthétique industrielle l'esthétique du goût, le constructivisme est un mouvement contre l'esthétique et contre toutes ses manifestations dans les différents secteurs de l'activité humaine » (Stépanova [1921] 1988 : 173). Plutôt qu'un style comme tel, il s'agit d'une position politique et éthique sur la production artistique. L'idéologie constructiviste, expression choisie par Stépanova elle-même, distingue le constructivisme d'un courant artistique à proprement parler. Cette particularité signifie que les artistes veulent avoir une emprise plus large sur la vie quotidienne et non seulement sur l'art. Cet aspect peut expliquer en partie pourquoi les textes tentent justement de changer cette identification. L'extrait précédent s'inscrit dans une définition plus large qu'il importe de transposer en entier, car elle formule clairement le choix de Stépanova d'opter pour une nouvelle vision de la création, le constructivisme, vu comme une idéologie différente :

Il convient avant tout d'établir que le constructivisme est une idéologie nouvelle dans le domaine de l'activité humaine qui jusqu'à ce jour s'est appelé art. Il ne s'agit pas d'un courant artistique que nous pourrions formuler comme la création d'un nouveau traitement de la forme artistique, création basée dans le cas présent sur la séduction exercée par les formes mécaniques de l'industrie.

⁵⁰ Nous verrons plus tard que Popova est plutôt vue comme une « objectiviste ».

Pareille conception du constructivisme ne le ferait pas sortir de la catégorie de courant artistique.

Mais le constructivisme n'est pas une tentative pour transformer en esthétique industrielle l'esthétique du goût, le constructivisme est un mouvement contre l'esthétique et contre toutes ses manifestations dans les différents secteurs de l'activité humaine.

Le constructivisme apparaît surtout comme une création inventive, qui embrasse tous les domaines où se pose le problème de la forme extérieure et où l'homme doit par une construction mettre en pratique les fruits de sa réflexion⁵¹ ([1921] 1988 : 173).

Selon Stépanova, le problème majeur auquel fait face l'art est avant tout causé par des considérations esthétiques. Elle précise que les « formes mécaniques de l'industrie » ne sont pas des alternatives formelles utilisées par la discipline artistique, mais bien une nouvelle façon de faire partager cette idéologie, le constructivisme, aux citoyens soviétiques. Pourtant, elle ne précise pas comment s'y prendre pour y parvenir. Cette absence d'un *modus operandi* signifie indirectement que c'est au niveau de la méthode de production en série que l'analogie à l'usine est utile. Elle sert en effet de modèle à suivre connu et donc de concept idéal et abstrait qui calque les mécanismes de production. Les machines ne doivent pas servir de techniques nouvelles et originales pour une production esthétique. Au contraire, il faut que les créateurs s'intègrent au système de production utilisé pour les autres objets de consommation de masse en suivant les mêmes étapes de réalisation. De ce mode de travail inspiré des procédés de consommation de masse, des objets de type différent — constructiviste — émergeront. La différence majeure est qu'il s'agit d'une « création inventive », donc d'un travail de réflexion et de transformation des objets existants et non seulement de décoration à saveur industrielle. C'est pourquoi Popova et Stépanova optent pour la transformation du tissu, une matière à la fois très commune par sa « banalité⁵² » liée aux vêtements portés au quotidien, et par les possibilités multiples qui s'offrent à l'artiste désireux d'en métamorphoser la surface textile. Les tissus créés constituent donc le résultat matériel de la réflexion constructiviste.

⁵¹ Cette définition est tirée d'une conférence intitulée « Le constructivisme » tenue le 22 décembre 1921 à l'Inkhok à laquelle nous reviendrons dans ce chapitre.

⁵² Ce mot réfère au fait que la grande majorité des humains s'habillent tous les jours, peu importe le choix du vêtement en question.

Par ailleurs, le vocable « construction », qui forme la racine du mot « constructivisme », apparaît dans la définition de Stépanova. Ce discours, pourtant très clair et très direct, apparaît peu réaliste au niveau de l'application pratique du constructivisme à la production textile. En effet, les motifs créés dans une optique constructiviste ont été paradoxalement présentés dans des expositions d'art, dont notamment « $5 \times 5 = 25$ ⁵³ » en 1921 et à « l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris en 1925 dans un contexte intégrant des exemples d'arts plastiques et d'arts industriels. Nous reviendrons sur ces deux événements plus loin. Par contre, notons dès maintenant que cette présence des œuvres/motifs dans le contexte des expositions artistiques nécessite que les artistes s'écartent de leur mandat. En effet, les constructivistes ont dû adapter leur discours en cours de route pour arriver à concrétiser leur projet. L'accent est mis sur la réflexion plutôt que sur l'adaptation des formes, une nuance pertinente à souligner. Il est donc essentiel de voir d'autres définitions du constructivisme pour comprendre l'ensemble de ses spécificités.

Dans le premier numéro de la revue *LEF*, un texte anonyme intitulé « Les constructivistes » (1923), affirme que : « [l]es constructivistes ont complètement rompu avec l'activité expérimentale ou plutôt abstraite [du futurisme] et ils sont passés au travail réel sur le plan "*du travail artistique pourvu d'un sens social*" » (Anonyme [1923] 1987 : 48, italique tel quel). Les œuvres constructivistes mettent donc l'accent sur l'accessibilité des formes artistiques par le public soviétique, d'où la motivation de se concentrer sur un travail à vocation « sociale ». Par contre, nous comprenons que cette « rupture complète » reste relative. Charles Harrison et Paul Wood précisent que :

Bien que le terme ait été appliqué à l'avant-garde russe en général, et même, en Occident, à une école abstraite tardive (la « tendance constructiviste internationale »), le « constructivisme » au sens strict est né en Russie en 1921, au moment où l'avant-garde russe cherchait à s'adapter aux besoins utilitaires de la nouvelle société post-révolutionnaire. Il est intimement lié aux travaux théoriques, pratiques et pédagogiques élaborés dans les *Vhutemas* et l'*Inkhokh* (1997 : 359).

⁵³ Cette exposition ouvre en septembre 1921 dans un club d'écrivain, puis ré-ouvre le 6 octobre 1921. Elle réunit Lioubov Popova, Varvara Stépanova, Alexandre Rodtchenko, Alexandra Exter* et Alexandre Vesnine*. Chacun d'entre eux présente cinq toiles, pour un total de 25 œuvres, d'où l'explication du titre de l'exposition. Il existe un fac-similé des textes de cette exposition (Milner 1992b).

L'œuvre la plus connue qui annonce cette tendance artistique est le *Monument à la Troisième Internationale* (1919-1920), aussi identifié sous le titre prosaïque de *Tour de Tatline*⁵⁴ [fig. 7], de l'artiste Vladimir Tatline. Sa renommée vient du fait qu'elle reflète la grandeur du projet communiste par sa taille imposante, sa complexité technique et son rôle politique anticipé en tant qu'édifice hôte de la III^e Internationale. Ces rencontres du parti communiste témoignent clairement des aspirations politiques de Tatline⁵⁵. Même si cette œuvre est datée de 1919-1920, n'oublions pas que l'élaboration de ce projet canonique participe à une réflexion plus générale sur le constructivisme l'année suivante.

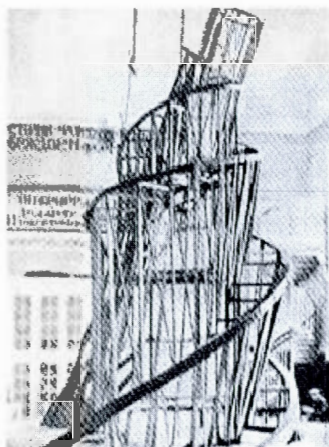


Fig. 7 Vladimir Tatline, *Projet de monument à la Troisième Internationale*, 1919-1920, maquette (Conio 1987a : s.p.).

Nikolaï Pounine*, historien et critique d'art, travaille à l'époque pour le Narkompros et définit l'objectif motivant la création de la structure monumentale comme ceci :

L'idée maîtresse du monument s'est développée à partir de la synthèse organique des principes architecturaux, sculpturaux et picturaux. Elle devait engendrer un nouveau type de constructions monumentales réunissant formes artistiques pures et formes utilitaires (Pounine [1920] 1997 : 353-354).

⁵⁴ Il s'agit d'une structure non réalisée, restée à l'état de maquette. Une reproduction se trouve à la Nouvelle Galerie Tretiakov de Moscou.

⁵⁵ Nadine Langlois consacre un mémoire de maîtrise sur cette tour intitulé « La tour de Vladimir Tatline, le cas d'un archétype cosmogonique actualisé par la production artistique dans le contexte révolutionnaire russe de 1917 » à l'Université du Québec à Montréal (1998).

La tour de Tatline se présente donc comme une transposition de la politique aux principes artistiques qui semblent avoir inspiré d'autres créateurs russes. Visant à constituer un monument gigantesque au cœur de Moscou, la structure aurait été visible par les citoyens soviétiques dans leur quotidien. Par contre, il faut aussi noter qu'il ne s'agit pas d'un simple monument sculptural, mais aussi d'un édifice dont le rôle aurait été d'abriter les activités de la III^e Internationale, soulignant du même coup son rôle politique. Puisqu'elle est restée à l'état de maquette, il semble que ce soit le concept sous-jacent qui a, ici, un rôle décisif à jouer. En effet, celui-ci révèle une particularité de notre interprétation du constructivisme : son côté abstrait et utopique, dans laquelle l'idée précède la création. Le constructivisme doit être ici considéré sous cette perspective très vaste en opposition au productivisme, plus concret.

1.1.2 Le productivisme russe comme dérivé de l'art de production

Les expressions « productivisme russe » et « art de production » ne sont pas non plus faciles à interpréter. Elles s'entremêlent dans nos sources et il est particulièrement difficile de tracer une ligne claire qui distingue les deux concepts⁵⁶. Les différentes formulations semblent souvent être comprises comme des synonymes. En effet, même les théoriciens d'époque évitent apparemment de se risquer à une définition précise. Il ne faut pas non plus omettre la difficulté relative à la traduction des termes, elle-même déjà fort périlleuse. Notre interprétation actuelle permet par contre de voir le productivisme russe comme le nom du mouvement de concrétisation, ou de matérialisation des objets, dérivant de la théorie constructiviste. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère l'intérêt porté pour l'art utilitaire. La collaboration de Popova et Stépanova avec l'usine en 1923-1924 est possiblement l'exemple le plus achevé de cette incarnation dans le quotidien. Or, nos recherches ont mené vers une constatation étonnante. Apparemment, le productivisme serait à la fois le précurseur et le successeur du constructivisme. Pour les besoins de ce mémoire, nous traitons du productivisme comme découlant du constructivisme, car il semble que ce dernier mouvement

⁵⁶ L'article de Maria Zalambani intitulé « L'art dans la production. Le débat du productivisme en Russie soviétique pendant les années vingt » (1997), souligne la double référence des termes.

constitue malgré tout le véritable point d'attache des artistes étudiées. Le glissement temporel est essentiel à saisir afin d'en comprendre l'origine.

Pour tenter de résoudre toutes les ambiguïtés qui découlent des définitions, il est possible d'extraire trois phases distinctes du processus d'élaboration de l'art de production. Dans sa phase préliminaire, le productivisme est vu comme un concept idéal, une forme pré-constructiviste autour de l'année 1918. Dans sa deuxième phase, il s'agit d'un processus exploratoire mais toujours conceptuel, utopique, nommé constructivisme en 1921. Finalement, nous assistons à l'apparition du productivisme « pratique » qui vise la création d'objets utilitaires et fonctionnels. Il s'agit donc d'une « activité productiviste » concrète dans sa forme post-constructiviste autour des années 1923-1924. C'est à cette dernière définition que nous nous référons dans ce mémoire lorsque nous traitons du « productivisme russe ».

1.1.2.1 Le premier productivisme

Selon Nicolas Tchoujak⁵⁷ dans un article intitulé « Sous le signe de la construction de la vie (Essai de prise de conscience de l'art d'aujourd'hui) » ([1923] 1987) et paru dans le premier numéro de la revue *LEF*⁵⁸, l'origine du productivisme date de 1918. Il écrit :

Ainsi, l'idée du productivisme dans l'art, qui avait ébloui en 1918 — sans doute en raison de la « régularité » qui règle la relève des idées — les esprits des théoriciens du futurisme, est restée un masque hypothétique se dissociant, dans la pratique, en série de diverses propositions ayant toute plus ou moins un caractère « appliqué ». L'idée de la fécondation du *processus du travail* par l'art (et par la science) a eu plus de chance, — dans le domaine de la construction immédiate de l'objet par l'art, l'idée du productivisme, après avoir beaucoup piétiné stérilement sur place en tournant autour des termes qui avaient été hasardés, a cristallisé dans ce que l'on a appelé le constructivisme, où elle a laissé croître quelques pousses (Tchoujak [1923] 1987: 36, italique tel quel).

⁵⁷ Nos recherches n'ont pas permis de trouver plus d'informations sur cet auteur.

⁵⁸ Il s'agit de la source la plus ancienne à laquelle nous avons eu accès. Il est fort probable que d'autres textes plus anciens, peut-être restés dans leur langue d'origine, traitent du problème du productivisme dans l'art.

À la lecture de ce texte, il devient clair que le productivisme est antérieur au constructivisme. L'auteur poursuit et précise : « l'idée du productivisme dans l'art [...] a cristallisé dans ce que l'on a appelé le constructivisme » (Tchoujak [1923] 1987 : 36). Nous comprenons donc qu'il juge que les réflexions conceptuelles du productivisme se sont véritablement concrétisées grâce au constructivisme, et ce, non pas sans avoir « [...] piétiné stérilement sur place en tournant autour des termes qui avaient été hasardés [...] » (Tchoujak [1923] 1987 : 36). La difficulté de trouver des définitions précises est ici plus qu'évidente. Mais quelle est donc la source de cette révélation de Tchoujak voulant que les interprétations passée et actuelle du productivisme soient contraires l'une à l'autre ? Dans l'extrait présenté, cet auteur semble faire allusion au texte d'Ossip Brik* : « À l'ordre du jour⁵⁹ », daté de 1918. Avant de faire l'analyse de cette référence, soulignons dès maintenant la contribution ultérieure de Brik au productivisme, sous sa forme post-constructiviste, au cours des années 1920. Il signe alors les articles « À la production » ([1923] 1987), traitant d'ailleurs du productivisme, ainsi que « Du tableau au tissu imprimé » ([1924] 1987). Tout comme celui de Tchoujak, les deux textes sont publiés dans la revue *LEF*. Ces articles plus tardifs de Brik seront donc essentiels à analyser dans ce chapitre en raison de son intérêt porté au tissu et à la production.

Revenons maintenant au texte de Tchoujak. L'auteur précise la difficulté d'établir une définition claire de la production dans son sens théorique, telle que présenté par Brik en 1918 mais aussi par toutes les autres personnes s'étant penchées sur cette épineuse question. Lors de cette période pré-constructiviste, les penseurs réfléchissent au concept analytique de l'art beaucoup plus qu'en terme de matérialisation des objets. Tchoujak critique les idées de Brik. Il ajoute même des commentaires ironiques entre parenthèses :

Dans nos efforts pour deviner ce qu'entendent nos camarades par l'art de production, nous nous sommes heurtés à cette explication : « Par production artistique, nous entendons tout simplement (oui, vraiment, "tout simplement"! – N. Tch) une *attitude* (! – N. Tch.) consciente, créatrice à l'égard du processus productif » (Brik cité dans Tchoujak [1923] 1987 : 35, italique tel quel).

⁵⁹ Nous n'avons pas eu accès à ce texte. Il est possible que l'ouvrage original en russe n'ait pas été traduit.

Il est ici question à la fois de « l'art de production », de « production artistique » et de « processus productif ». Tchoujak critique ouvertement l'utilisation du mot « attitude », qu'il met en italique dans son texte, et qu'il considère comme un terme trop flou pour expliquer une démarche artistique aussi vaste. Nous sommes de son avis car l'explication de Brik n'aide pas véritablement à comprendre les critères relatifs à la production. Cette étape pourtant essentielle pour comprendre le productivisme sous sa forme pratique n'est pas clairement définie. Tchoujak souligne du même coup le manque de repères précis et identifiables pour cibler les méthodes efficaces servant à fusionner l'art et la production. À titre indicatif, il identifie aussi le journal *L'Art de la Commune**, paru en 1918, comme une source importante où les discussions portent sur les réflexions sur « l'objet réel » (Conio 1987a : 62). Il s'agit par contre d'un passage préliminaire avant la recherche de solutions concrètes applicables à la société soviétique révolutionnaire, qui passeront plus tard par « l'activité productiviste ». L'apport réflexif de Brik, et possiblement d'autres penseurs non identifiés, au cours de l'année 1918 semble donc véritablement être à l'origine des premiers balbutiements du productivisme. Environ cinq années de discussions supplémentaires seront nécessaires pour que le constructivisme fasse la transition vers l'activité productiviste en 1923.

Pour mieux comprendre le lien entre ces premières manifestations du productivisme et du constructivisme au sens large, nous devons revenir à l'extrait principal de Tchoujak. Ici, l'auteur y traite de la « régularité⁶⁰ », mot difficile à traduire que Gérard Conio traduit comme « la conviction que les événements sont réglés par un ordre immuable, inéluctable » (Conio 1987b: 36). Tchoujak semble donc s'opposer à la vision téléologique, donc évolutive⁶¹, de la création telle que décrite dans les textes de 1918. Se positionnant avec du recul sur la première phase productiviste, Tchoujak est tout à fait dans l'esprit des réflexions de la période constructiviste. Son argumentation révèle la nécessité de trouver des solutions utiles à la société dans le contexte communiste. Suivant cette perspective révolutionnaire, il se méfie du piège de l'art « appliqué », donc de l'ornementation des créations, qu'il perçoit comme bourgeoise et inutile. La réflexion scientifique semble être à son avis l'option la plus

⁶⁰ Il s'agit de la définition du mot « *zakonomernost* ».

⁶¹ Cette perspective suggère que l'art suit un processus de progression en lien avec l'histoire.

efficace⁶². De toute évidence, il existe une confusion par rapport à la source du productivisme et il n'est pas toujours possible de clairement cerner le lien qui doit s'établir entre l'art et l'industrie. Nous rappelons au passage la présence du mot « construction » dans l'extrait, terme récurrent que nous définirons en détail plus loin dans ce chapitre.

1.1.2.2 Les théoriciens productivistes

En outre, la distance créée par des décennies d'histoire permet aux auteurs contemporains de proposer des définitions plus ciblées du productivisme sous sa forme pratique, apparue vers 1923-1924. Par exemple, Christina Kiaer donne une définition du rôle des productivistes et non pas du « productivisme » comme tel. Elle écrit :

The Productivists built on the anti-art, proindustrial, and utilitarian imperatives of the Constructivist group, but emphasized more strongly that the only path open to the artist as to abandon form-creation (*formoobrazovanie*) as an autonomous activity and instead participate directly in industrial production (Kiaer 2005 : 13, italique tel quel).

La définition de Kiaer ouvre vers une nouvelle question très importante : qui sont donc les productivistes qui veulent s'éloigner de l'art et de la création formelle pour arriver à entrer dans la production industrielle? Pour y répondre, elle utilise les textes des théoriciens qui ont écrits des manifestes productivistes, que l'on retrouve justement publiés dans la revue *LEF*. Ces théoriciens sont Ossip Brik ([1923] 1987, [1924] 1987), Victor Pertsov*([1922] 1988), Boris Arvatov ([1923]1987), Nicolas Taraboukine ([1923] 1987) et Boris Kouchner ([1923] 1987). N'est-il pas surprenant de retrouver dans la liste de Kiaer des penseurs exclusivement théoriques, alors que l'objectif est de participer « directement » à la transformation de l'industrie? L'étude des écrits de ces théoriciens en dit beaucoup plus sur la croyance utopique d'une implication en usine que sur la véritable concrétisation de la démarche constructiviste sous une forme pratique, donc productiviste. Il semble que ce soit justement parce qu'il est beaucoup plus facile de faire la promotion théorique de la collaboration avec l'industrie que de passer à l'action. Malgré la distance si problématique qui s'établit ici entre la théorie et la pratique, nous octroyons tout de même à ces auteurs le statut de productivistes

⁶² Nous verrons plus loin que cette stratégie discutée à l'Inkhok est aussi vouée à l'échec.

dans le cas de la présente étude. Cependant, des artistes, tels que Popova et Stépanova, ont réellement franchi ce gouffre et sont réellement passées au travail en fabrique. Étonnamment, elles ne font pas partie de la liste des productivistes, et ce, même si Stépanova, signant sous le nom de plume VARST, publie l'article « Le costume d'aujourd'hui – la tenue de travail » (1923a) auquel nous nous attarderons dans ce chapitre. Pour Kiaer, les productivistes sont donc des penseurs centrés sur la théorisation plutôt que sur le volet pratique du passage en industrie. Ils sont donc détachés de « l'activité productiviste ».

1.1.2.3 Le productivisme concret

Ce dernier contexte d'émergence du productivisme, en tant que pratique concrète menée par des artistes, découle des débats ayant eu lieu à l'Inkhok en 1921. Ces débats établissent clairement la nécessité qu'éprouvent les membres de l'Inkhok à transformer des objets du quotidien « familiers », parmi lesquels le vêtement constitue un excellent exemple :

L'épithète « productiviste » est née de discussions entre les artistes de l'Inkhok (Institut de culture artistique) qui ont finalement décidé de renoncer à l'art pur pour se consacrer aux arts appliqués, décoratifs et industriels. Pour vérifier la validité de leurs idées, ils doivent essayer de les appliquer à des objets familiers (Lavrentiev 1997 : 71).

Il devient évident que les artistes cherchent à se détacher de « l'art pur », trop éloigné des idéaux politiques. Dans son livre *Against Fashion, Clothing as Art* (2004), Radu Stern traite indirectement des liens qui s'établissent alors entre certaines pratiques artistiques et l'idéologie communiste dans sa phase révolutionnaire : « The Productivists were convinced that objects employed every day had a great influence on human behavior and could, therefore, be used to modify the way of thinking of the masses⁶³ » (2004 : 46). Les objets matériels doivent donc ultimement parvenir à transformer l'idéologie des citoyens soviétiques. Pourtant, malgré l'objectif grandiose de transformer la société soviétique un objet à la fois, la grande majorité des artistes ayant contribué aux débats de l'Inkhok ne sont jamais passés à l'action.

⁶³ Comme nous l'avons déjà précisé en introduction, les constructivistes ne sont pas les seuls à avoir voulu transformer le monde grâce à l'art. Nous pensons notamment la Réforme à Vienne avec les créations de Klimt (Brandstätter 1998) ou aux différents manifestes futuristes. Plusieurs exemples de vêtements révolutionnaires apparaissent aussi dans un ouvrage dirigé par Valérie Guillaume (1997b).

Considérant que Popova et Stépanova sont, selon toute vraisemblance, les seules artistes constructivistes-productivistes à avoir travaillé en collaboration soutenue avec une fabrique d'État à cette période⁶⁴, l'existence même de cet objectif fort ambitieux est problématique. Il semble en outre que seuls Rodtchenko et Tatline ont créé des prototypes de vêtements destinés à la population. Cette production est très rationnelle et considère la fonctionnalité du vêtement de travail. Les vêtements sont confortables, résistants et sans ornementation inutile⁶⁵. Ces créations n'ont toutefois pas eu de répercussions auprès du public (Stern 2004 : 49-52), jugées trop austère par les citoyens soviétiques. Ces quatre créateurs se distinguent toutefois du fait qu'ils ont participé autant aux débats sur le constructivisme que sur le productivisme. Christina Kiaer, dans son article « Les objets quotidiens du constructivisme russe » (1998), précise bien toutes les distinctions dans la production de Popova, Stépanova et Tatline⁶⁶. Nous utiliserons donc, pour la suite du mémoire, l'appellation « constructivistes-productivistes » pour les caractériser et pour bien souligner leur double filiation. Nous les distinguerons ainsi de ceux qui ont participé aux débats de l'Inkhok sans passer en industrie, que nous appellerons les « constructivistes », et des théoriciens « productivistes » qui n'ont pas eu, eux non plus, de pratique artistique.

1.1.3 Les débats de l'Inkhok : entre composition et construction

Même si le constructivisme russe sous sa forme générale apparaît comme la référence lorsqu'on tente de regrouper les différentes orientations formelles et idéologiques de ce type de création, il ne faut pas oublier que c'est à l'Inkhok que s'établissent les bases théoriques

⁶⁴ Il existe en outre d'autres productions, comme des boîtes de biscuit ou des cigarettes du groupe Mosselprom (Kiaer 2005), mais celles-ci présentent des motifs figuratifs éloignés des disciplines du constructivisme. Nous verrons également dans le second chapitre que des créateurs appartenant à d'autres mouvements artistiques ont aussi travaillé en usine.

⁶⁵ Ces combinaisons de travail ne sont pas uniques. Pensons par exemple la *TuTa* (1919) du futuriste italien Thayaht, le *Costume* (1929) de l'artiste hongrois Laslo Moholy-Nagy ou les vêtements *Bauhastracht* (1921) créés par Johannes Itten d'origine suisse. Ces habits servaient à habiller les étudiants du Bauhaus.

⁶⁶ Brièvement, rappelons que Kiaer est d'avis que Popova participe à la création d'une « mode constructiviste ». Elle approfondit cette thèse dans l'article « His and Her Constructivism » (2009a). La production de Stépanova est plutôt tournée vers un futur révolutionnaire avec des créations androgynes. Tatline crée de son côté des vêtements fonctionnels servant aux travailleurs en usine.

de ce mouvement. L'Institut constitue en effet le centre des débats sur la terminologie utilisée. La compréhension des interprétations des termes « construction⁶⁷ » et « composition » est centrale pour identifier l'intérêt envers des formes d'explorations tournées vers la valorisation de l'État communiste. Nous verrons que les constructivistes font le choix de la « construction », puisque cette tendance répond à leur quête irréaliste d'objectivité dans la création. Il est tout d'abord nécessaire de noter que c'est le IZO Narkompros qui décide d'ouvrir l'Institut en mars 1920. La filiation de cet Institut avec la sphère politique s'établit donc sans équivoque. David Sterenberg*, le directeur de l'IZO et lui-même artiste d'avant-garde, expose clairement le mandat de l'Institut : « Nous avons conçu l'Inkhok comme cellule [iatcheïka*] destinée à formuler des hypothèses scientifiques sur les questions artistiques » (cité dans Gough 2000 : 38). Cet objectif axé sur la méthode scientifique sera au cœur des rencontres réunissant notamment Popova, Stépanova, Rodtchenko et Vassili Kandinski*, le premier directeur de l'Institut en mai 1920 (Gough 2000 : 40). La constitution de l'Inkhok comme lieu d'échanges provoque rapidement des divergences entre les membres. La source première de leurs conflits se résume à certaines interprétations différentes sur les définitions que peuvent prendre les termes de construction et de composition. Cette terminologie est fondamentale parce qu'elle oppose deux tangentes qui impliquent l'analyse plastique dans le contexte soviétique. La discussion s'ouvre aussi sur les implications sociales de chacun des types de création. Gough, dans son article intitulé « Composition et construction, les fondements rhétoriques du constructivisme russe⁶⁸ » (2000), résume les grandes lignes des débats menés autour de ces idées. Elle met aussi l'accent sur la difficulté de circonscrire les termes, perçus différemment selon les artistes. Pour ce qui est de la composition, elle suggère l'explication suivante :

la composition désigne, *grosso modo* la disposition d'éléments à priori dans un tout unifié selon des règles établies (proportions, hiérarchie, équilibre ou harmonie — c'est la composition classique) ou rhétoriques (la composition picturale d'Alberti — c'est la théorie humaniste) ou selon la volonté libre et « subjective » de l'artiste — c'est la composition moderniste [...] on estime que le jugement

⁶⁷ L'expression aussi être traduite par « technique » ou « invention » (Gough 2005 : 118-119).

⁶⁸ Voir également le chapitre intitulé « Composition and Construction » dans son livre *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (2005).

personnel de l'artiste — qu'il soit subjectif ou soumis à des règles — joue un rôle majeur dans son élaboration (2000 : 38, italique tel quel).

Par opposition à la composition, elle affirme que la construction est

un principe de génération déductif, synecdochique⁶⁹ ou motivé d'un tout à partir d'éléments constitutants. L'unité qui résulte d'un tel mode de génération est organique plus que relationnelle et « l'intervention » du jugement individuel de l'artiste ou de l'architecte est donc réduite au minimum (2000 : 39).

Ces définitions semblent indiquer une opposition entre la subjectivité (composition) et l'objectivité (construction) dans la création. La première se rattache plus directement à l'histoire de l'art, car elle est axée sur des normes esthétiques. Parallèlement, la deuxième tend à se détacher de règles esthétiques qui peuvent influencer la création, de manière à rester « neutre ». En théorie, la démarche « constructiviste » serait plus efficace et fonctionnelle par son approche scientifique. Les créateurs veulent se rattacher à la fois au principe d'économie de la forme et des matériaux et à la question de l'unité « organique », c'est-à-dire l'élimination de tout élément superflu pour ne conserver que l'essentiel⁷⁰ (Gough 2000 : 56). Pour ce faire, les constructivistes étudient les possibilités qui sont offertes par la peinture et par la sculpture. Ils tentent d'adapter formellement les critères scientifiques à l'art. Dans une grande proportion d'œuvres peintes présentées par les artistes comme matière à alimenter la discussion, on retrouve des abstractions réalisées à partir de formes géométriques simplifiées. La peinture *Space-Force Construction* peinte par Popova en 1921 [fig. 8] en est un excellent exemple. L'artiste se sert de la surface en bois pour y apposer des bandes et des demi-cercles colorés afin de se détacher de la composition. Elle organise les formes dans une exploration, qu'elle veut rationnelle, des limites de la surface.

⁶⁹ L'édition 2004 du *Petit Robert* ne propose aucune définition du mot synecdochique. Par contre, le mot synecdoque se définit comme une « figure rhétorique qui consiste à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel ou inversement ».

⁷⁰ Comme le précise Gough, la thèse de Stépanova sur « l'unité organique » se contredit parce qu'elle traite dans un premier temps de la surface bidimensionnelle, puis elle suggère que seuls les objets tridimensionnels peuvent s'appliquer à la construction (Gough 2000 : 53-54).



Fig. 8 Liubov Popova, *Space-Force Construction*, 1921, huile peinte sur panneau de bois, 70 x 51,6 cm (Tupitsyn 2009 : 53).

Dès 1917, Popova crée des collages réfléchis dans la lignée du constructivisme. Elle crée une série d'œuvres intitulée *Embroidery Design For the Artisan Co-Operative Verbovka* (1917) [fig. 9], une pratique vue comme précurseuse de la collaboration avec la fabrique⁷¹. Il s'agit d'un nouvel indice montrant l'intérêt de l'artiste avec la production, même s'il s'agit d'une coopérative artisanale.



Fig. 9 Liubov Popova, *Embroidery Design For the Artisan Co-Operative Verbovka*, 1917, papiers collés sur papier, 12 x 17, 5 cm (Tupitsyn 2009 : 41).

⁷¹ Cette mention apparaît sur le mur de l'exposition « Rodchenko & Popova : Defining Constructivism » (2009).

Pour en revenir à l'Inkhok, certaines structures constructivistes sont aussi tridimensionnelles. Celles-ci incarnent plus concrètement le désir des artistes de franchir l'écart qui sépare la production artistique du quotidien⁷². Par ces divers moyens, les artistes tentent de réduire la création à sa plus simple expression, se concentrant de plus en plus sur l'étude des propriétés des matériaux, et délaissant la figuration, le contenu émotif et tout autre élément pouvant encourager une attitude subjective de la part de l'artiste⁷³. Le but visé est donc la recherche de l'objectivité dans le processus artistique par l'évacuation, ou du moins la réduction, de l'apport subjectif de l'artiste. Toutefois, malgré le désir invoqué par les artistes de servir la société soviétique émergente, les œuvres qui résultent de cette réflexion ne sont pas véritablement utiles aux citoyens soviétiques puisqu'elles évoluent uniquement dans les ateliers artistiques. Afin de contrer cette lacune, ceux qui deviendront les constructivistes-productivistes proposent la création d'objets du quotidien qui se doivent, eux aussi, d'être le plus efficace possible. Plusieurs solutions sont proposées à cet effet, dont la rationalisation de la forme et la diminution maximale de l'utilisation des ressources disponibles⁷⁴. Nous rappelons toutefois que la production textile de Popova et Stépanova peut à la fois être vue comme une « réussite » et un « échec » sur ce plan. D'une part, la production de textile en usine montre une grande efficacité dans l'utilisation du matériau. En effet, l'impression de motifs géométriques à une ou deux couleurs sur du coton permet une grande diffusion des rouleaux de tissu. De plus, le prix reste très bas, ce qui permet l'accessibilité des pièces aux citoyennes soviétiques. D'autre part, l'étude des propriétés du

⁷² En mai et juin 1921, s'ouvre la « Deuxième exposition du printemps », réunissant les étudiants de l'Obmokhou*, la société des jeunes artistes de Moscou (Gough 2005 : 8-9). Une reconstitution de la salle d'exposition se trouve à la Nouvelle Galerie Tretyakov, avec notamment des reproductions des explorations tridimensionnelles créées par Rodtchenko.

⁷³ Nous retrouverons des considérations similaires dans l'art contemporain. Par exemple, le groupe français « Supports-surfaces » actif dans les années 1970 reprend les idéaux du marxisme-léninisme. Tant chez ces artistes que chez les constructivistes, le travail sur les matériaux et la mise en question de la production picturale traditionnelle ancrent sa justification dans le matérialisme dialectique de Karl Marx*. Il semble que la couleur politique donnée par ce discours peut plutôt être vu comme un formalisme « pur et dur ».

⁷⁴ Ce type de production peut se rapprocher du taylorisme. Maria Gough reprend une formulation de Lénine pour expliquer le système derrière les idées de F. W. Taylor : « The combination of the refined brutality of bourgeois exploitation and a number of the greatest scientific achievements in the fields of analyzing mechanical motions during work, the elimination of superfluous and awkward motions, the elaboration of correct methods of work » (Lénine [1911], cité dans Gough 2005 : 157).

matériau peut être considérée comme déficiente parce que la simplification des formes opère principalement dans la création des tableaux, comme en témoigne l'œuvre *Space-Force Construction* (1921). Il s'agit plus clairement d'un formalisme pictural que de la connaissance du matériau comme surface, un panneau de bois dans ce cas précis. Plus encore, nous retrouvons un questionnement par rapport à la forme papier que prend la majorité des dessins qui visent à être transposés sur tissu. Ce support remplace-t-elle l'utilisation fonctionnelle à laquelle elle est destinée ? Nous approfondirons ce questionnement dans le chapitre III du mémoire, mais notons dès maintenant la contradiction créée par la double production des artistes. Le mandat que se donne l'Inkhok n'est certes pas simple à transposer de manière concrète. Afin de mieux comprendre les nuances, nous devons nous positionner avant l'entrée en industrie.

1.1.3.1 La construction selon Stépanova

Lors d'une conférence prononcée le 22 décembre 1921, Stépanova précise clairement son interprétation de la construction :

La construction est la création d'un organisme entièrement nouveau. La véritable construction ne peut exister en peinture; il ne peut y avoir qu'une aspiration vers elle ou vers sa représentation. La véritable construction n'existe que dans des choses réelles qui occupent un espace réel. Je pense à l'objet comme une forme nouvelle qui n'existe pas dans la nature (citée dans Gough 2000 : 53).

Sa distanciation avec la peinture est claire. Elle s'oppose donc fortement au point de vue d'artistes comme Kandinski⁷⁵, qui concentrent leur pratique sur les formes d'art les plus traditionnelles⁷⁶. Stépanova veut au contraire se concentrer sur les besoins « réels⁷⁷ » de la

⁷⁵ Kandinski représente le défenseur principal de la composition à l'Inkhok. L'artiste va devenir un opposant aux constructivistes et à la construction. Du même coup, il devient le pôle contre lequel ces derniers tentent de se définir.

⁷⁶ Ce choix de mot ne tend pas à limiter la discipline artistique. Il réfère uniquement aux beaux-arts, soit la peinture, la sculpture, la musique, la poésie et le théâtre.

⁷⁷ Il est bien sûr complexe d'expliquer ce qu'est le réel, puisqu'il s'agit d'un mot polysémique. Il est employé ici pour préciser la différence entre la représentation des œuvres et les solutions aux problèmes de la vie quotidienne.

société, une position qui la mènera à considérer que le rôle de l'artiste consiste à produire des « choses » utilitaires. En 1923, le productiviste Kouchner fait un lien avec la construction et cette possible aptitude des artistes à pouvoir adapter les formes au projet social :

Ainsi, en ce qui concerne les ressources et les méthodes de travail essentielles, *les artistes pourraient dès maintenant remplacer avec grand succès les ingénieurs-constructeurs.*

Bien entendu, pour ce faire, il faudrait préalablement assimiler ces connaissances complémentaires qui sont indispensables pour conduire à la production. Autrement dit, ils devraient devenir *des ingénieurs-artistes* ([1923] 1987 : 55, italique tel quel).

Rappelons que l'expression « ingénieurs de l'art », traduite ici par « ingénieurs-artistes », est le titre choisi par les constructivistes eux-mêmes. Les artistes se donnent alors comme objectif de remplacer les ingénieurs plus traditionnels, les « constructeurs ». Par leur formation dans les écoles d'art soviétiques, notamment les Vhutemas où les étudiants recevaient une éducation hybride ajoutant aux disciplines artistiques des rudiments de dessin industriel et d'architecture, et par leur participation active aux discussions sur le constructivisme, les artistes croient, à tort peut-être, être les spécialistes les mieux placés pour faire le pont entre la théorie constructiviste et son application dans la vie quotidienne.

En 1918, Vasili Kandinski défend la « "manière compositionnelle" de la peinture — qu'il rapproche de la musique — comme un mode dans lequel "l'œuvre naît principalement et exclusivement de "l'artiste"" » (cité dans Gough 2000 : 42-43). Cette idée de la composition est vivement critiquée par plusieurs artistes, dont Rodtchenko, Stépanova et Popova. En effet, cette tendance exalte justement la créativité subjective, elle est donc à l'opposé de la neutralité recherchée. Puisque le mandat de l'Inkhok est de former des hypothèses scientifiques, l'organisation entretient donc un rapport rationnel et méthodique à la création. Dans ce contexte, la composition telle que comprise par Kandinski apparaît limitée parce qu'elle se dédie à l'étude des problèmes formels sur une toile. Elle se centre de ce fait uniquement sur l'art et néglige la société, tandis que la construction, au contraire, incarne le germe de ce passage de l'art vers le quotidien.

Dans ce débat, qui oppose la construction et la composition, le IZO Narkompros se tient à distance. Son mandat, est plutôt d'avoir un regard sur l'ensemble de la production

artistique et, comme le disait Lounatcharski, de ne pas imposer aux artistes des critères directifs afin d'éviter les « caricatures d'art révolutionnaire » ([1920] 2005 : 5). Les artistes, nonobstant leur choix entre les deux tendances, tentent de définir une ligne de pensée en accord avec les visées communistes. Leurs intentions politiques sont donc au cœur de leur démarche artistique et cette dimension idéologique oriente leur appellation « d'ingénieur-artiste » puisqu'ils recherchent une neutralité dans l'intervention du créateur.

Nous avons vu que le terme « artiste » est valorisé par les tenants de la composition représentés par Kandinski. Ce titre est vu comme légitime parce que l'œuvre, selon eux, ne peut émerger que par la subjectivité créatrice de l'artiste. À l'inverse, ce mot est remplacé par l'expression « ingénieur-artiste » pour les constructivistes, parce que ces derniers visent une objectivité scientifique par l'utilisation de ressources techniques. Ils proposent une nuance par l'ajout de « l'ingénieur ». Cette profession devient un modèle car les ingénieurs développent des objets utiles et liés à la vie quotidienne. Ils adoptent une démarche déductive et rationnelle dans laquelle ils évaluent la destination de l'objet et réfléchissent aux solutions offertes par les différents matériaux. Les artistes veulent s'inspirer de cette étude logique pour la transposer dans leurs ateliers. Or, les constructivistes réfléchissent en fonction de la réalisation des constructions : cette même réflexion artistique empêche toutefois la production en série puisque leurs prototypes évoluent uniquement dans les studios. Tous les designers commencent par créer dans leurs ateliers, puis proposent leurs modèles à l'industrie. Les constructivistes ne font donc pas exception. Même s'ils sont conscients de cette contradiction, ils ne veulent tout de même pas éliminer le terme « artiste » de leur appellation puisqu'il s'agit malgré tout de leur champ disciplinaire. De ce fait, l'expression « ingénieur-artiste » agit comme un compromis pour accentuer le caractère scientifique dans leur démarche artistique. Leur projet idéologique vise donc à élargir leur rôle dans la société par la transformation de leur mandat. Les artistes veulent communiquer l'idéologie communiste aux citoyens soviétiques et pour ce faire, ils font le pari de s'éloigner, dans la mesure du possible, des normes esthétiques de l'art, considérées comme bourgeoises et qui servent à produire des objets inutiles à proprement parler. La démarche se révèle cependant contradictoire justement du fait qu'ils continuent à réfléchir selon des principes majoritairement artistiques, et à travailler dans leurs studios à l'élaboration d'œuvres.

Dans le contexte effervescent offert par la Révolution russe, les artistes font une projection d'un avenir communiste possible. Dans leur vision idéale, l'art contribuerait à un changement véritable des mentalités. Le rôle des artistes dans la société doit se transformer pour rendre ultimement possible ce changement idéologique. De la même façon, les œuvres deviennent des moyens d'explorations servant à évaluer les possibilités concrètes offertes par l'art. Il s'agit d'une aspiration utopique, il va s'en dire, mais qui mènera subséquemment à la pertinente collaboration de Popova et Stépanova avec la Première fabrique de cotons imprimés. L'Inkhok est toujours au cœur de cette vive ambition.

1.1.4 Le « Groupe de l'analyse objective »

Malgré l'impossibilité d'incarner « l'ingénieur » au sens strict, les adhérents au constructivisme renforcent leur volonté d'objectivité suite au départ de Kandinski de l'Institut en décembre 1921⁷⁸. « Les jeunes professeurs [des Vhutemas], membres de l'Inkhuk, considéraient l'introduction de la méthode objective comme un outil leur permettant de réformer l'enseignement artistique » (Khan-Magomedov 1990 : 75). Selon Conio, le départ de Kandinski marque une rupture dans le mandat de l'Institut. À partir de ce moment, ce lieu d'échanges cherche à consolider et même à radicaliser la direction constructiviste en optant pour une « conception purement formelle, utilitaire, fonctionnelle de la création artistique » (Conio 1987a : 62). Comme nous le verrons dans le second chapitre, ce grand projet n'a pas eu les répercussions escomptées dans la vie quotidienne. Les membres de l'Inkhok réfléchissent aux questions relatives à cette volonté. Afin de se rapprocher de leur objectif, ils forment le « Groupe de l'analyse objective » d'où quatre sous-groupes émergent : les « constructivistes », les « architectes », les « objectivistes » et les « sculpteurs » [fig. 10].

⁷⁸ Kandinski s'établit en Allemagne et il enseigne la peinture murale au Bauhaus de Weimar en 1922 (Conio 1987a : 62).

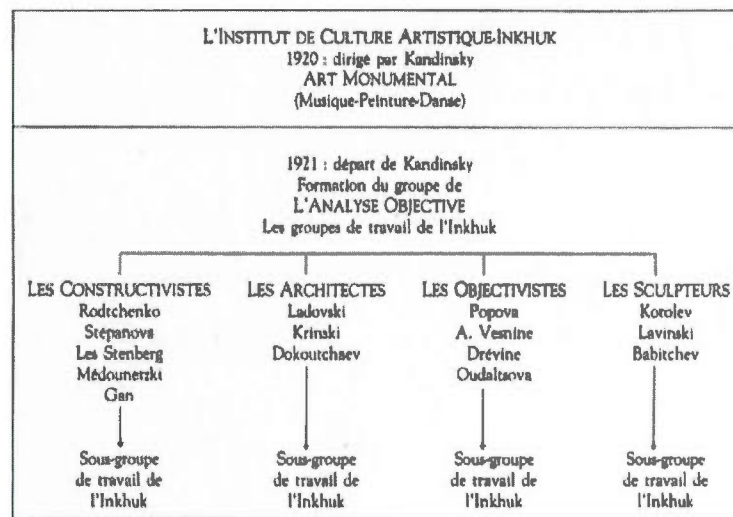


Fig. 10 Division des sous-groupes de l'analyse objective, 1921.
(Khan-Magomedov 1990, v. 1 : 96)

Dans les faits, ces quatre différents groupuscules semblent avoir été formés afin de s'attaquer à des problèmes précis en lien avec la recherche d'objectivité. Ils ont tous un mandat commun, soit l'arrimage de l'art avec les aspirations politiques et il est crédible qu'ils aient fait partager les résultats de leurs explorations aux autres membres de l'Inkhuk. Les nuances dans les approches des sous-groupes sont tout de même pertinentes à identifier parce qu'ils différencient l'implication de Popova et Stépanova.

Le titre-ombrelle « constructivistes » est d'ores et déjà étonnant; il regroupe un ensemble des pratiques convergentes vers un titre plus général, d'ailleurs utilisé comme appellation pour tous les sous-groupes de l'analyse objective. En 1921 et 1922, les membres de ce groupuscule dont Rodtchenko et Stépanova font partie sont ceux qui élaborent le « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhuk » en 1920 (Rodtchenko et Stépanova [1920] 1997 : 359-361, Gough 2000 : 39). Nous remarquons une seule incohérence : Ioganson a participé à l'élaboration du programme avec ses collègues, mais il ne fait pas partie de la liste inscrite sous le mot « constructiviste », alors que les autres rédacteurs du programme, Rodtchenko, Stépanova, les frères Stenberg, Medounetski et Gan s'y retrouvent. Nous n'avons trouvé aucune explication à cette omission.

La place occupée par Popova dans le schéma est surprenante. Elle est une « objectiviste », avec Alexandre Vesnine*, Alexandre Drévine*, et Nadejda Oudaltsova*⁷⁹. Pour mieux comprendre la spécificité de la voie d'exploration des « objectivistes », il faut se pencher sur l'étude de leur programme. Ils écrivent, en 1921 : « [n]ous ne cherchons pas à représenter les objets, mais à créer des constructions concrètes et matérielles dans l'espace et sur la surface [...]. Les travaux de laboratoire sont indispensables et doivent permettre de théoriser l'expérience pratique » (cités dans Khan-Magomedov 1990 : 76). Ils refusent donc la représentation des objets au profit d'une étude « concrète » des formes, des surfaces et de la matière. Ce sont, en quelque sorte, des « travaux de laboratoire » qui agissent comme intermédiaires entre la théorie issue des débats et l'éventualité du travail pratique.

Nous n'avons pas plus de détails sur le rôle joué par les « architectes » et les « sculpteurs ». Il semble probable qu'ils aient eu des pratiques orientées vers l'adaptation tridimensionnelle de la réflexion constructiviste. Les constructivistes, au sens large, ont tous en commun la recherche et l'expérimentation des objets sous une forme objective, donc scientifique et rationnelle, ce qui rattache les artistes à leur mandat de départ proposé par le IZO Narkompros. Le groupuscule des « constructivistes » répond à ce mandat en fixant la terminologie utilisée. Les « objectivistes » expérimentent les possibilités « dans l'espace et sur la surface ». Les « sculpteurs » et les « architectes » tentent de trouver des solutions matérielles qui évoluent dans l'espace. Globalement, il semble logique que la construction soit plutôt perçue comme un terme générique ralliant un plus grand nombre de collaborateurs parce qu'elle englobe toutes les dimensions analysées.

Même si elles n'appartiennent pas aux mêmes sous-groupes, la décision de Popova et Stépanova d'opter pour la construction est sans équivoque. De plus, ce terme apparaît dans des contextes extérieurs à l'Inkhoulk, tels que le catalogue de l'exposition « 5 x 5 = 25 », qui a eu lieu en 1921⁸⁰ et qui s'est avérée un événement majeur contribuant à l'émergence du

⁷⁹ Nadejda Oudaltsova, Natalia Gontcharova*, Olga Rozanova*, Exter, Popova et Stépanova sont toutes des femmes artistes représentées dans l'exposition *Amazons of the Avant-garde* (Bowlit 2000).

⁸⁰ C'est lors de cette exposition que les artistes prononcent « la fin de la peinture de chevalet ». Nous reviendrons sur ce point important.

productivisme⁸¹. Dans le texte destiné à présenter son travail, Popova y écrit un court énoncé que nous reproduisons ici en entier : « All the experiments shown here are pictorial and must be considered only as series of preparatory experiments for concrete material constructions⁸² » (Popova [1921] 1992 : s.p.). Elle précise que l'image bidimensionnelle, prend alors le statut d'expérimentation devant ultimement mener à des créations utilitaires sous forme d'objets. Il s'agit donc, d'une phase préliminaire de la « construction ».

Une œuvre de l'exposition apparaissant dans le catalogue [fig. 11] présente l'utilisation d'une surface plane aux lignes très structurées, presque mathématiques. Elle exemplifie la recherche scientifique qui sous-tend les études formelles correspondant au mandat de l'Inkhok.



Fig. 11 Liubov Popova, *Lignes de force dans l'espace*, 1921 (Milner 1992b : s.p.).

Il est plausible qu'il s'agisse d'une étude préparatoire réalisée dans le contexte de ses recherches de laboratoire. Pourtant, il ne s'agit pas d'une proposition pour un objet utile destiné à un usage dans la vie quotidienne. Le tracé constructiviste devient plutôt une

⁸¹ Il ne faut toutefois pas oublier que d'autres artistes se sont aussi investis dans les arts décoratifs et dans la production vestimentaire (Guillaume 1997b). Nous pensons notamment à Exter et Malévitch.

⁸² Il existe une version française dans laquelle on peut lire sensiblement le même contenu : « Toutes ces constructions sont représentatives [sic] et doivent être considérées uniquement comme une série d'expériences préparatoires pour des constructions concrètes matérialisées » (Popova, citée dans Marcadé 1991 : 82).

méthode alternative de construction de l'œuvre. Ce moyen plastique permet d'observer les résultats de la démarche scientifique objective, transposée à la surface. Dans cette œuvre, Popova tente de repousser les limites du canevas, tentative qui la mènera, nous le savons, à passer au travail de transformation d'objets utilitaires. Il s'agit donc d'une démarche artistico-scientifique qui unit son exploration formelle de « laboratoire », issue du programme des « objectivistes », menant au constructivisme-productivisme incarné dans le travail en usine. Dans le même catalogue de l'exposition « 5 x 5 = 25 », signant sous la plume de VARST, Stépanova est encore plus claire sur la finalité industrielle du projet constructiviste, telle qu'elle l'entend :

Composition is a contemplative attitude of the artist to his work.
Technology and industry have confronted art with the problem of
CONSTRUCTION as an active principle and not as contemplative
invention.

The « sacred » value of a work of art as unique object as vanished.
The Museum as a storehouse of the object has turned into an archive
(VARST [1921] 1992 : s.p.).

Dès le départ, Stépanova rejette la composition vue comme étant « contemplative », donc superficielle et détachée des préoccupations sociales. En mettant l'accent sur le terme construction et en l'écrivant en majuscule, elle confirme l'importance du concept de construction pour les membres de l'Inkhok⁸³. Elle évoque donc l'ambition de créer des objets fonctionnels plutôt que de loger ses créations dans le musée. Elle nie, du même coup, le statut privilégié des œuvres « sacrées ». Elle propose une conception très négative du musée, le comparant à un « entrepôt » dans lequel l'objet perd sa valeur pratique pour devenir une archive soumise au regard du spectateur. Il est toutefois surprenant de voir que Stépanova présente une œuvre dans l'exposition, reproduite dans le catalogue, peinture presque figurative dans laquelle on reconnaît un personnage en position assise [fig. 12].

⁸³ C'est lors de cette même année qu'elle traite de la construction dans sa définition du constructivisme.

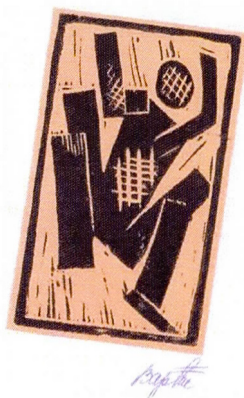


Fig. 12 VARST, *Figure assise*, 1921 (Milner 1992b : s.p.).

Il s'agit d'un bel exemple de la pratique de Stépanova, car ses toiles peintes sont très similaires. Cette contradiction permet de confirmer l'hypothèse que le constructivisme est compris d'abord et avant tout sous un angle expérimental et idéologique, mais qu'en pratique les artistes réfléchissent en fonction de l'adaptation picturale des concepts. Cet aspect est fondamental car il confirme le caractère utopique de la démarche. En effet, les premières œuvres constructivistes, présentées en 1921, font preuve d'une vision idéalisée d'un futur projeté dans lequel les explorations formelles constituent des propositions de solutions servant à encourager le communisme dans la société. Force est d'admettre que malgré tous les efforts déployés par les artistes pour se rapprocher de la population, leur mission ambitieuse trouve peu d'écho en dehors des institutions artistiques. De même, la présence actuelle des œuvres dans les musées et dans les nombreuses expositions sont une trace indéniable de cette filiation artistique puisque les musées cherchent à récupérer le travail des avant-gardes⁸⁴.

Il existe, dès le début des années vingt, un débat autour des ambiguïtés et des contradictions qui minent le constructivisme. Par exemple, Taraboukine, considéré par Kiaer

⁸⁴ Des tissus de Popova se trouvent dans la collection permanente de la Nouvelle Galerie Tretiakov. Stépanova et Rodtchenko ont une section qui leur est consacrée au Musée des collections privées de Moscou (Collectif 2004). Une réactualisation d'un vêtement de sport de Stépanova est suspendue dans les airs au Musée Maïakovski. En 2009, la Tate Modern de Londres organise une exposition intitulée « Popova & Rodchenko : Defining Constructivism » (Tupitsyn 2009).

comme un théoricien productiviste (2005 : 13), publie le texte « Du chevalet à la machine » où il examine le passage du musée vers l'espace du quotidien tant désiré par les constructivistes. Ce texte est particulièrement critique quant aux visées constructivistes, comme on pourra le constater à la lecture d'une section dédiée aux « contradictions du constructivisme ». Taraboukine écrit :

Refusant l'esthétique, les constructivistes devaient se proposer un but nouveau, qui découlât logiquement de l'idée même du constructivisme, c'est-à-dire un but utilitaire. Nous entendons d'habitude par construction une composition d'un genre déterminé possédant tel ou tel caractère utilitaire, dont l'absence lui fait perdre tout sens. Mais les constructivistes russes, parce qu'ils ne se voulaient pas artistes et qu'ils avaient déclaré la guerre « à l'art » dans ses caractéristiques de musée, ont conclu une alliance avec la technique, le génie de l'industrie, sans posséder pourtant de connaissances particulières dans ce domaine et en restant finalement dans leur essence des artistes *par excellence*. C'est pourquoi l'idée constructiviste a pris chez eux la forme d'une imitation naïve et dilettante des constructions techniques, pénétrée seulement d'une vénération démesurée pour l'industrialisme de notre siècle. On ne peut pas appeler les constructions de ce genre des modèles, parce qu'elles ne constituent pas des projets de constructions, mais sont seulement des objets autonomes, auxquels on peut seulement appliquer des critères artistiques. Leurs auteurs restent dans leur essence la plus profonde « esthète », des partisans de l'art « pur », quel que soit leur dégoût pour ces épithètes (Taraboukine [1923] 1987 : 458, italique tel quel).

Ce constat résume de façon claire la contradiction fondamentale qui marque le travail des constructivistes. De fait, malgré leur désir de pénétrer le quotidien, leur filiation au monde de l'art n'a jamais complètement été rompue. Il est d'ailleurs éclairant de noter que les constructions sont vues comme des « objets autonomes » et non de véritables alternatives utilitaires. Pour Taraboukine, les problèmes auxquels font face les constructivistes sont les suivants : ils n'ont pas les connaissances techniques des ingénieurs de formation; ils idéalisent le travail en industrie sans considérer les contraintes du milieu; et les constructions qu'ils produisent fonctionnent seulement dans le paradigme artistique. Ces trois aspects synthétisent efficacement les points principaux de notre argumentation. En tentant de s'éloigner le plus possible de leur statut d'artiste, qu'ils jugeaient caduque en période révolutionnaire, et en optant pour l'industrie, les constructivistes ont paradoxalement

accentué leur statut artistique en devenant des « esthètes » : modèles même de cette confusion. Alors que les constructivistes visent à se détacher le plus possible de l'art traditionnel vu comme bourgeois, ils participent tout de même à son intelligentsia. Malgré leur dégoût pour l'art « pur », les constructivistes deviennent ironiquement des symboles d'une nouvelle « esthétique constructiviste », éloignée de leur recherche « d'art pour tous », leur interprétation de la condition des prolétaires reste superficielle.

1.1.5 L'émergence du productivisme en 1921

Comme nous l'avons vu, l'origine de « l'activité productiviste » sous son sens pratique découle du constructivisme. En 1921, trois événements majeurs favorisent son émergence : le *Manifeste productiviste*, l'exposition « $5 \times 5 = 25$ » et une conférence prononcée par Stépanova à l'Inkhoul le 22 décembre 1921. Popova et Stépanova prennent part activement à ces événements qui viennent positionner plus clairement les liens entre la sphère industrielle et la cause révolutionnaire. Toutes ces manifestations sont motivées par la fébrilité révolutionnaire qui règne chez les collaborateurs affiliés à la gauche politique. Cette mouvance témoigne du même coup de l'empressement des artistes à passer rapidement à l'action et de dépasser la théorie pour enfin entrer dans la pratique.

Dans le *Manifeste productiviste* publié en 1921⁸⁵, Rodtchenko et Stépanova écrivent en introduction :

It is the task of the Constructivist group to direct materialist, constructivist work towards communist ends. The group tackles this problem by means of scientific hypotheses. It stressed how necessary it is to attain a synthesis of ideological and formal aspects, so that studio work can be directed towards practical activity » ([1921] 1979 : 130).

Ce manifeste, comme plusieurs autres textes publiés par les constructivistes, est porteur d'un grand enthousiasme envers la création d'objets destinés à la consommation de masse et créés dans une perspective de valorisation de l'idéologie communiste. Il est

⁸⁵ Nos recherches n'ont pas permis de trouver la date précise de publication du *Manifeste productiviste*.

toutefois étonnant de remarquer que les auteurs du manifeste traitent du travail en atelier, ce qui marque encore une fois la confusion entre l'art et l'industrie. Ce glissement trahit une situation paradoxale que vivront Popova et Stépanova alors qu'elles entameront leur collaboration avec l'industrie en 1923. Une collaboration qui s'avèrera se faire à distance. En effet, comme le remarque Kiaer, « En réalité, [Popova et Stépanova] ne travaillaient pas dans l'usine de production elle-même, mais chez elles, dans leurs propres ateliers. Elles ne passaient à l'usine que pour déposer leurs dessins, comme le montre une caricature exécutée par Stépanova [...] » (1998 : 68). Il est ici question du dessin décrit dans l'introduction de ce mémoire, une caricature à laquelle il est difficile de fixer la paternité entre Rodtchenko et Stépanova [fig. 1]. Dans cet exemple, le lien entre l'art et l'industrie n'implique pas obligatoirement que les artistes travaillent physiquement sur le lieu de l'usine même. Les ingénieurs peuvent collaborer à la création des prototypes dans leurs propres bureaux. Il s'agit d'une situation normale dans le cadre d'une pratique en industrie. Popova et Stépanova ne font donc pas exception à cette règle.

En 1921, cinq artistes, dont Popova et Stépanova, proclament la « fin de la peinture de chevalet » lors de l'exposition « $5 \times 5 = 25$ ». Ils considèrent avoir exploré toutes les possibilités offertes par la peinture à ce moment⁸⁶. Même si, à première vue, cette exposition ne crée aucun lien avec l'industrie, il est essentiel de la considérer, parce qu'elle interroge les limites de l'art dans le contexte d'élaboration du communisme, donc de sa portée sociale. Dans l'introduction au fac-similé du catalogue de cette exposition, Milner note que :

Twenty-five works was a small exhibition, especially to represent five painters with five works each. But the timing of this display was significant: it occurred at a critical moment in the tumultuous history of art after the Russian Revolution which only four years earlier had brought the Bolshevik communist government to power. The exhibition acknowledged a crisis in art, analysed it and built upon it (Milner 1992a : 5).

⁸⁶ Cette réflexion est en lien avec d'autres pratiques d'avant-garde, tel que le suprématisme de Vladimir Malevitch* avec ses toiles canoniques *Carré noir sur fond blanc* (1913) et *Carré blanc sur fond blanc* (1918) (Milner 1992a : 5).

Malgré le peu d'œuvres présentées, l'exposition joue un rôle déterminant dans l'émergence du productivisme. D'abord, elle est présentée dans le contexte d'une crise au sein de l'histoire de l'art, en partie engendrée par l'arrivée du gouvernement bolchévique. Dans ce contexte, les constructivistes cherchent des alternatives pour concilier la vision artistique et utilitaire. De là surgit l'option du travail en industrie, nouvelle voie intéressante tant sur le plan créateur que dans la possibilité de faire participer des travailleurs prolétaires au projet. Malgré la distanciation théorique avec l'art de chevalet, certains artistes, dont Popova, ont par contre continué à avoir des pratiques artistiques relativement classiques : même après cette exposition⁸⁷, et ce parfois même en parallèle avec des pratiques industrielles montrant la forte contradiction de l'initiative. Ce processus est à la fois en réaction et en réponse à la politique communiste en place.

Dans ce même esprit, Stépanova prononce une conférence à l'Inkhoul le 21 décembre 1921 intitulée « Le constructivisme », divisée en quatre thèmes⁸⁸. Elle y reconferme sa distanciation avec l'esthétique et formule clairement le « rejet de l'art dans son ensemble » :

La présence de l'esthétique, élément prépondérant, même lorsqu'on travaille avec la méthode analytique, fait que le trait spécifique fondamental de l'art reste inchangé : l'art est la réalisation des idéaux de l'humanité par l'illusionnisme de la toile du tableau.
C'est pour cela que le constructivisme va vers un rejet de l'art dans son ensemble en mettant en doute la nécessité d'une activité spécifique de l'art, créateur d'une esthétique universelle (Stépanova [1921] 1988: 175).

Selon elle, la solution pour parvenir à se libérer de l'esthétique est de trouver de nouvelles façons de produire des objets, qui permettront d'éviter la transmission de la culture ancienne

⁸⁷ Popova a malgré tout continué à peindre, en étant même professeure de la discipline propédeutique « Couleur » des Vkhutemas, les Studios techniques artistiques supérieurs, avec son collègue Alexandre Vesnine en 1920-1921 (Khan-Magomedov 1990 : 77).

⁸⁸ Ces thèmes sont identifiés par des chiffres romains. Le premier thème est « Le constructivisme, idéologie et non pas orientation artistique ». La définition du constructivisme de Stépanova est tirée de cette section. On retrouve en II « Le constructivisme, vu comme le changement de " l'activité artistique " en production intellectuelle ». Le III se présente comme la « Négation de l'art et non-transmissibilité de la culture artistique dans le constructivisme ». Finalement le point IV est la « Théorie sociale du constructivisme ». (Stépanova [1921] 1988 : 173-175).

à travers la « toile illusionniste ». Cette réflexion rejoint l'abolition d'une vision téléologique, tel que soulevé par Tchoujak précédemment. Stépanova émet cependant des réserves par rapport à la spécification artistique du milieu de l'art qui est trop éloignée des besoins de la population. La peinture se trouve à être trop restrictive en termes de rayonnement sur les gens du pays. Elle explique aussi qu'il faut détruire ces barrières limitatives associées à l'art, pour rejoindre les citoyens dans leur quotidien, à la fois privé et public.

Par contre, une année seulement après tous ces événements, en 1922, cette artiste fait un constat pratique qui met en lumière toutes les ambiguïtés mentionnées précédemment : « It is not such an easy matter to conduct agitation for Constructivism, and it is even more difficult to reject art and to begin to work in production⁸⁹ » (cité dans Gough 2005 : 105). Considérant que cette réflexion a eu lieu avant même la collaboration avec la fabrique en 1923-1924, il est pertinent de se demander si la théorie constructiviste ne serait pas la source plus profonde qui motive Popova et Stépanova à faire le pas dans l'industrie.

1.2. La théorie constructiviste : tectonique, facture et construction

Le début des années 1920 est propice au foisonnement des idées révolutionnaires. Plusieurs événements se produisent simultanément et complexifient le suivi de l'ordre chronologique ayant mené à la théorisation plus « définitive » du constructivisme sous la forme de manifestes. Par contre, il semble que ce soient les idées partagées par les artistes qui rendent possible la définition des termes, tout en révélant certaines contradictions. La difficulté réside dans la synthèse des définitions produites par plusieurs intervenants, qui peuvent contribuer à cerner le constructivisme de manière plus générale tout en incluant la tangente productiviste. Cette difficulté explique pourquoi nous choisissons d'analyser les termes précis du constructivisme après avoir fixé l'existence du productivisme. Dans l'ensemble des textes publiés à l'époque par les membres du groupe, nous remarquons une

⁸⁹ Stépanova écrit cette mention dans son journal personnel le 10 mars 1922 (Gough 2005 : 105).

présence récurrente des disciplines⁹⁰ de tectonique [*tektonika**], de facture [*faktoura**], et, encore une fois, de construction [*konstruktia**]. Tout d'abord, le terme de discipline est emprunté à Alexeï Gan dans la traduction du manifeste *Le constructivisme* datant de 1922. L'ouvrage en français reprend d'ailleurs la mise en page d'origine :

TECTONIQUE

FACTURE

ET CONSTRUCTION

Ce sont les disciplines qui permettent de passer de l'impasse du professionnalisme esthétique de l'art traditionnel à la voie des réalisations rationnelles des nouvelles tâches de l'activité artistique en cette période de la culture communiste naissante (Gan [1922] 1987 : 437).

L'accent est ici mis sur la correspondance entre l'art et les besoins de la nouvelle culture communiste qui tente de se définir. L'historique du choix de ces disciplines ainsi que la définition des mots est essentielle à réaliser dès maintenant car ce sont ces étapes préalables qui assoient l'interprétation du constructivisme pour les acteurs du mouvement, tant dans la perspective idéologique que formelle. Plus encore, la compréhension de la tectonique, de la facture et de la construction mènera ultimement Popova et Stépanova à considérer la collaboration avec la Première fabrique de cotons imprimés. Nous en retrouvons des traces tout au long du processus de la collaboration⁹¹, avec un accent particulier donné à la discipline de la facture, déjà abordé en rapport avec les débats opposant la composition et la construction. Le tissu, comme matériau, joue un rôle déterminant parce qu'il correspond à la réponse « réelle » de l'adaptation concrète des disciplines constructivistes.

⁹⁰ À prime abord, ce choix de traduction surprend. Toutefois, le *Petit Robert 2004* propose cette cinquième définition : « Règle de conduite que l'on s'impose ».

⁹¹ Les répercussions des disciplines dans la concrétisation de projet de Popova et de Stépanova se retrouvent résumées dans le dernier chapitre.

1.2.1 L'élaboration des disciplines

Nous l'avons vu et répété, il est difficile de fixer l'origine du constructivisme. L'intérêt pour « l'art de production » apparaît pour la première fois dans le journal de l'*Art de la Commune* aux alentours de l'année 1918⁹². Se basant sur les réflexions d'Ossip Brik et sur les débats de l'Inkhok, Alexeï Gan trace les fondations des disciplines constructivistes en avril 1921. Cette année-là, Gan est lui-même un participant actif des discussions qui ont lieu au sein de l'Institut. Il propose l'élaboration d'un « laboratoire de travail » dans lequel l'art et l'industrie seraient synthétisés dans une forme unique, permettant la création d'objets du quotidien dans les manufactures (Hammer et Lodder 2000 : 90). La production de Rodtchenko, El Lissitski*, Malevitch, Gabo et Tatline inspirent à Gan cette vision du « futur » industriel.

They called the new type of activity which they envisaged “intellectual production,” proclaiming that their ideological foundation was “scientific communism, built on the theory of historical materialism,” and that they intended to attain “the communistic expression of material structures” (cité dans Hammer et Lodder 2000 : 91).

Plusieurs éléments de cet extrait permettent de comprendre les bases du constructivisme. En effet, Gan souligne d'abord les liens avec la production intellectuelle, donc conceptuelle et abstraite. Cette conceptualisation distingue les premières moutures du constructivisme qui, comme nous l'avons écrit, suit un développement particulier. Pour Gan, l'objectif est d'utiliser les aptitudes des artistes pour arriver à penser le monde d'une manière nouvelle, toujours en considérant l'idéologie communiste, sous-jacente à toute pratique constructiviste. La production tend alors vers la création d'objets servant la cause politique communiste, sans toutefois définir comment il est possible d'y arriver. Cet intérêt pour un nouveau matérialisme plastique peut être compris comme une dialectique : le matérialisme historique tel que décrit par Marx. Il serait ici ambitieux de réduire la vaste compréhension du « matérialisme historique » (Balibar 1974) dans une courte section sur le constructivisme.

⁹² Comme l'avait mentionné Tchoujak dans son article de 1923, Hammer et Lodder précisent cette information dans une monographie portant sur Naum Gabo* (1997 : 90-91). Dans les deux cas, il n'y a pas de mention de l'auteur ni de précision sur le contexte inhérent à cette idée.

Brièvement, soulevons que les artistes ont souvent « détourné » le sens des textes révolutionnaires pour les adapter à leur propre cause. Nous l'avons déjà expliqué, le constructivisme peut être perçu comme une utopie, parce que la transposition de l'expression « communisme » elle-même reste à définir. Les artistes veulent contribuer à l'élaboration de formes nouvelles qui correspondent à cette idéologie et/ou qui la transcendent, non sans en transformer le contenu. Par ces derniers, ce futur utopique passe, ultimement, par un « art pour tous » accessible et utilitaire. Les constructivistes savent toutefois que la partie est loin d'être gagnée. Ayant identifié cette lacune, le rôle des manifestes est justement d'orienter et de définir les termes ouvrant la voie à une adaptation des objets. Les manifestes formulent de ce fait les disciplines de facture, tectonique et construction, références à la base de la transformation de l'art dans une perspective communiste.

1.2.2 Les grands manifestes

Dans le « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok » (Rodtchenko et Stépanova [1920] 1997), il est question des disciplines constructivistes. Gan a participé à cet ouvrage avant de rediffuser les bases théoriques du mouvement dans le manifeste *Le constructivisme* en 1922. Ce dernier fait aujourd'hui figure d'autorité. Le *Manifeste productiviste* de Rodtchenko et Stépanova est, quant à lui, publié en 1921, donc un an avant celui de Gan. La mise en forme des idées semble donc s'être formulée sensiblement au même moment. Ces trois sources ont en commun l'explication des disciplines de tectonique, facture et construction. Ces termes sont d'une importance capitale, car ils servent de guide à la création artistique constructiviste et productiviste. Ces manifestes proposent l'élaboration d'un vocabulaire commun pour les artistes et les critiques, mais aussi, et surtout, pour trouver des moyens plastiques applicables et utiles à l'État communiste. Nous remarquons également la présence du terme « construction » qui consolide cette tendance pour les constructivistes⁹³. Nous choisissons de ce fait de reprendre seulement l'explication apparaissant dans Gan parce qu'il s'agit de la référence la plus souvent citée, et que ces autres

⁹³ Il est important de préciser que le *Manifeste réaliste** (1920) écrit par les frères Naum Gabo et Anton Pevsner*, est aussi souvent vu comme étant le précurseur des disciplines constructivistes. Toutefois, cette terminologie n'est pas directement utilisée (Gabo et Pevsner [1920] 1974).

manifestes, très semblables, reprennent l'explication des disciplines mais de manière moins détaillée.

Voici l'explication complète de la tectonique selon Gan :

La tectonique, ou le style tectonique, se fonde et se forme organiquement d'une part sur les caractères du communisme, de l'autre sur une utilisation rationnelle du matériau industriel. Ce mot est emprunté à la géologie où il sert à désigner les éruptions provenant du noyau terrestre.

La tectonique est synonyme du caractère organique de l'explosion de la substance intérieure.

La tectonique, en tant que discipline, doit dans la pratique amener les constructivistes à la synthèse d'un contenu nouveau et d'une forme nouvelle. Ils doivent posséder une culture marxiste et en éliminant totalement l'art s'attaquer au matériau industriel. La tectonique est l'étoile qui les conduit, le cerveau de leur activité et de leur pratique.

Le constructivisme sans tectonique serait comme une peinture sans couleur (Gan [1922] 1987 : 439-440, italique tel quel).

Gan décrit donc les aspirations communistes qui doivent nécessairement sous-tendre la pratique constructiviste. Par une stylistique imagée, l'auteur souligne l'importance de la tectonique au niveau de l'ensemble du processus créateur. La culture marxiste préfigure donc la production, et c'est elle qui ouvre la voie à l'élimination « totale » de l'art et à l'utilisation efficace du matériau industriel. Il va sans dire que ce postulat a été bien peu effectif dans la vie quotidienne. Toutefois, le parallèle entre « les éruptions provenant du noyau terrestre » et la « peinture sans couleur », situe à la fois l'ambition scientifique derrière la réflexion et les contraintes plastiques derrière la recherche d'expérimentations pratiques.

Les disciplines de facture et de construction sont beaucoup plus détaillées, la transcription complète serait trop longue. En voici donc quelques extraits.

On ne peut pas aborder la facture du point de vue professionnel du peintre. Nous devons l'aborder matériellement, sans attribuer à la notion de facture son ancienne signification. Il faut donner une nouvelle définition de cette notion et établir comment elle était comprise auparavant et ce qu'elle est dans son essence.

En analysant notre notion de facture, il faut partir du matériau en général. [...]

Le matériau est ici considéré dans son état de matière première. L'utilisation rationnelle du matériau signifie le choix et le traitement de celui-ci et la nature du matériau dans sa totalité constitue la facture.

Plus précisément la facture est l'état organique du matériau traité ou l'état nouveau de son organisme. [...]

Dans la mesure où nous transformons et où nous traitons d'un matériau, nous produisons une facture. Partant de là nous pouvons formuler ainsi la deuxième discipline : *la facture est un matériau choisi consciemment et utilisé rationnellement, n'arrêtant pas le mouvement de la construction et ne limitant pas la tectonique* (Gan [1922] 1987 : 440, italique tel quel).

L'objectif recherché par la facture est la quête profonde des propriétés intrinsèques du matériau. En sondant la facture, les artistes tentent de comprendre son fonctionnement pour arriver à la manier de façon efficace. L'expression « état organique » est ici très évocatrice, car elle implique une connaissance approfondie des caractéristiques du matériau. Pour expliquer de façon plus imagée les propriétés de la facture, Gan donne l'exemple de la fonte, qui après avoir été fondue peut prendre une forme différente et devenir un objet qui s'adapte à différents besoins. Étonnamment, l'auteur ne fournit pas d'exemples d'objets précis pouvant être créés grâce à ce processus⁹⁴. Les constructivistes sont donc sommés de devenir des spécialistes des matériaux, et non pas seulement des utilisateurs désintéressés qui travaillent avec un matériau de manière superficielle ou sans le connaître.

Finalement, la dernière discipline décrite par Gan est la construction, concept qui, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, est particulièrement central dans l'élaboration de la théorie constructiviste. L'auteur écrit :

Il faut comprendre la construction comme une fonction collective du constructivisme. Si la tectonique implique un lien entre l'aspect idéologique et l'aspect formel en donnant comme résultat l'unité de l'idée, et si la facture donne l'état au matériau, la construction, elle, ouvre le processus de la construction.

⁹⁴ Il indique ceci : « La fonte est d'abord fondue, c'est-à-dire transformée en une masse de feu liquide, versée ensuite dans une forme, acheminée dans un atelier de ponçage ou tout simplement coupée et enfin acheminée dans un atelier mécanique pour être travaillée au tour, après quoi on peut dire que la fonte devient un objet » (Gan 1922 [1987] : 440).

Ainsi la troisième discipline est la discipline de la mise en forme d'un projet à travers le matériau traité (Gan [1922] 1987 : 440, italique tel quel).

En d'autres termes, la construction est le moyen utilisé pour faire le pont entre les aspirations communistes, la tectonique et la recherche plastique issue de la facture. La « fonction collective » doit de ce fait, sous-tendre l'ensemble de la production constructiviste. Par contre, les artistes se sont heurtés à un problème majeur, car l'art qu'ils produisent continue à être détaché de la population par sa filiation strictement artistique. C'est à ce moment que le productivisme apparaît comme la conclusion logique de l'élan constructiviste. Il permet de créer des objets concrets, utiles dans la vie quotidienne des citoyens soviétiques. Dans ce contexte, le tissu apparaît aux artistes Popova et Stépanova comme le support optimal parce qu'il est possible de transformer la surface, tout en encourageant le développement de l'État communisme dans la société soviétique.

1.2.3 Le tissu comme matériau

Trois textes apparaissant dans la revue *LEF* dans les années qui suivent la parution du manifeste de Gan évoquent la possibilité inhérente à la transformation du textile. Comme nous l'avons précisé, Brik y publie « À la production » ([1923] 1987) et « Du tableau au tissu imprimé » ([1924] 1987). Quant à Stépanova, signant encore une fois sous le pseudonyme VARST, elle y publie « Le costume d'aujourd'hui – la tenue de travail » ([1923] 1987). Notons que la publication de ces textes correspond exactement à la période pendant laquelle Popova et Stépanova travaillent à la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou. Ce double engagement, à la fois dans les écrits et dans la production, problématise les objectifs qui sous-tendent la transformation du tissu dans une optique révolutionnaire. Le textile pourrait-il agir comme une adaptation des disciplines constructivistes de tectonique, de facture, et de construction, à l'activité productiviste? Il semble tout à fait réaliste que les artistes aient tout fait pour concrétiser ce fantasme idéologique, même en sachant devoir absolument adapter la théorie aux contraintes pratiques.

Les disciplines constructivistes, que ce soit la facture, la tectonique et la construction, apparaissent d'ailleurs souvent dans ces textes, mais avec le recul de quelques mois

d'expérience sur le terrain, les auteurs, dont Brik, sont plus critiques par rapport à leur application. L'article « À la production » ne cible pas directement le tissu comme mode d'expression, mais il est tout de même intéressant de s'y attarder parce qu'il s'agit d'une référence importante pour comprendre la vision qui circule dans le milieu productiviste à l'époque. Brik utilise Rodtchenko comme exemple à suivre, car l'artiste est « devenu constructiviste et productiviste. Non en paroles, mais en actes » (Brik [1923] 1987 : 43). L'action est donc au centre du projet. Brik s'oppose d'ailleurs de façon évidente aux artistes qui ont adapté la forme artistique traditionnelle au vocabulaire constructiviste :

Il y a des artistes qui ont assimilé rapidement le jargon à la mode du constructivisme. Au lieu de « composition », ils disent « construction »; au lieu de « peindre » — « mettre en forme »; au lieu de « créer » — « construire ». Mais ils continuent de faire la même chose qu'avant : des tableaux, des paysages, des portraits ([1923] 1987 : 43).

Pour Brik, le constructivisme ne doit pas seulement être transposé à la peinture, mais se transpose plutôt dans la production d'objets utilitaires. Toutefois, l'auteur va encore plus loin dans son interprétation. Selon lui, ce n'est pas seulement le fait de travailler pour la société qui confère à un artiste le statut de constructiviste :

Il y en a d'autres qui ne peignent pas de tableaux : ils travaillent dans la production, eux aussi parlent de matériau, de facture, de construction, mais ils continuent à sortir les vieux clichés décoratifs de l'art appliqué : des coqs et de petites fleurs ou des cercles et des petits traits ([1923] 1987 : 43).

Brik s'oppose, avec une pointe d'ironie, à la décoration ajoutée à des objets utilitaires : une déviation du constructivisme qui avait d'ailleurs fait l'objet de discussions enflammées à l'Inkhok. Nous remarquons avec fascination que la position du critique s'assouplit avec l'expérience des artistes qui s'établit, et avec la compréhension graduelle des constructivistes qu'au bout du processus de « vrais » consommateurs sont ciblés par la production. En effet, en travaillant à l'usine, Popova et Stépanova font exactement ce que dénonce Brik : c'est-à-dire qu'elles transposent des formes géométriques « décoratives » dans les motifs de tissu.

Dans un second texte, « Du tableau au tissu imprimé », publié une année plus tard, Brik semble pourtant avoir beaucoup d'admiration pour le travail réalisé en industrie par ces deux femmes :

L'initiative du directeur de la première fabrique de tissu imprimé à Moscou (boulevard Tsindel), le camarade Arkhangelsky, et du professeur Victorov qui ont invité les peintres Stépanova et Popova à collaborer avec eux mérite la plus grande attention et des éloges⁹⁵ ([1924] 1987 : 71).

En plus d'identifier la pertinence de la démarche, il dirige notre attention vers la rareté de ce type d'intervention constructiviste dans la vie quotidienne, malgré la promotion faite par les théoriciens du productivisme. Brik en est conscient : « La situation de constructiviste-productiviste n'est pas facile aujourd'hui » ([1923] 1987 : 43). Pourtant, un an plus tard, il changera de discours en affirmant que « la propagande de l'art productiviste est couronnée de succès » ([1924] 1987 : 68). Cette ambivalence montre, encore une fois, que les artistes ont du mal à trouver leur place dans ce processus complexe de la production industrielle.

On retrouve cette même ambivalence dans les textes de Stépanova. En effet, VARST a déjà prôné avec vigueur dans ses manifestes le « rejet » théorique de l'esthétique et de l'art. Dans son texte de 1923, elle choisit de façon claire le vêtement comme moyen de mettre à l'épreuve la théorie, parce que le tissu est un lieu d'expérimentation privilégié :

La mode, qui reflète psychologiquement le mode de vie, les habitudes, le goût esthétique, cède la place au vêtement organisé pour le travail dans les différentes branches de la production, pour une action sociale définie, un vêtement dans lequel on peut se montrer seulement dans le processus de travail, qui, en dehors de la vie réelle, n'offre pas en soi de valeur autonome, qui ne constitue pas un type particulier d'« Œuvre d'Art ».

L'élément le plus important en est la facture (l'élaboration du matériau), c'est-à-dire, *l'exécution*. Il ne suffit pas de présenter un projet habilement conçu de vêtement confortable — il faut le *réaliser* et en faire la présentation du travail : c'est alors seulement que nous nous en ferons une idée (VARST [1923a] 1987 : 49, italique tel quel).

⁹⁵ Maria Gough fait mention du fait que seules Popova et Stépanova sont mentionnés dans le texte de Brik (Gough 2005 : 151).

Comme elle l'a déjà écrit dans d'autres contextes, l'artiste doit éviter de créer des « œuvres d'art », même si elle accorde de l'importance à la facture. Elle pointe aussi la discipline de la construction avec cette formule : « *le confort et l'utilité du costume pour une fonction productive donnée* » (1923a [1987]: 49, italique tel quel). Pour y arriver, elle suggère la création de costumes servant un objectif bien précis, et, dans son travail textile, elle tente d'éviter la décoration au profit de la recherche des propriétés intrinsèques du matériau.

1.2.3.1 Transition de la surface du tissu vers la concrétisation du vêtement sous la NEP*

Dans son article « L'avant-garde russe et le vêtement » (1994), Radu Stern décrit les propositions vestimentaires faites par Stépanova. La première proposition est la *sportodezda*, soit le vêtement de sport vu en introduction. La deuxième proposition est la *spetsodezda*⁹⁶, une forme de production adaptée à des formes spécialisées de travail. La dernière proposition est la *prozodezda**, qui est un prototype de vêtement destiné au travail en usine, mais qui ne fut pas réalisé⁹⁷. Par contre, nous verrons dans les chapitres suivants que c'est la création des motifs de tissu, plutôt que le vêtement lui-même, qui constitue le véritable apport productiviste de Popova et de Stépanova dans la fabrique. Cet élément permet de nuancer notre analyse. En effet, sur un angle strictement formaliste, il est possible de voir une contradiction entre ce « travail de surface » et la « compréhension des propriétés des matériaux » telle que relevée par la facture de Gan. Il ne faut toutefois pas oublier qu'un motif est nécessairement imprimé sur une surface plane. Il s'agit de la réalité de l'industrie textile de manière générale, impossible donc de s'y soustraire. Au niveau du vêtement, nous constatons l'apparition de « décoration » qui est bien loin de la destination industrielle des habits proposés par Stépanova. Popova est encore plus assumée dans sa création de motifs géométriques presque « ornementaux ». Dans un cas comme dans l'autre, les tissus produits seront utilisés pour des robes d'été bien plus que pour un usage de travail. Christina Kiaer (1998) aborde cet intérêt envers la mode. Elle adopte également un questionnement plus féministe dans son essai « His and Her Constructivism » (Kiaer 2009a). L'auteur traite de

⁹⁶ Pour Conio, la *spetsodezda* est plutôt traduite par « tenue de spécialiste » plutôt que par « vêtement de production » (VARST 1923a : 50).

⁹⁷ Nous procéderons à une analyse plus détaillée dans le dernier chapitre.

l'intérêt constant envers la mode européenne et la possibilité pour les citoyennes soviétiques de s'offrir des tissus pour calquer la « robe à volants », traduction libre de la « flapper dress » (Kiaer 2001) en vogue à l'époque dans plusieurs pays d'Europe⁹⁸. Par contre, dans la situation de précarité économique qu'engendre la NEP⁹⁹, la Nouvelle politique économique, on devait sans doute rationaliser la coupe. La qualité du coton est même très moyenne. Les raccords — les lignes de coupes sur les rouleaux — sont loin d'être parfaits¹⁰⁰. Cette production à grande échelle de rouleaux vendus à bas prix offre toutefois la possibilité d'être accessible à la population moscovite. Jusqu'à preuve du contraire, Popova et Stépanova sont les seules artistes à avoir collaboré de manière aussi serrée avec une industrie sans avoir utilisé leur nom d'artiste comme marque de commerce¹⁰¹. Ce type d'approche nous permet de penser qu'elles tentaient véritablement de transformer le quotidien des citoyennes soviétiques.

Le dernier point à considérer est certainement une nouvelle scission entre la théorie et la pratique. Nous l'avons vu et répété, les écrits constructivistes sont catégoriques quant à la nécessité d'entrer dans la sphère industrielle afin de contribuer au développement du communisme. Pour y parvenir, Rodtchenko, Tatline et Stépanova proposent des nouveaux vêtements d'ouvriers fonctionnalistes. Par contre, ces habits austères ne plaisent pas et ne sont pas produits en série contrairement à certains motifs de Popova et Stépanova. Dans le contexte bouillant de la NEP, ce constat révèle un certain « relâchement » de l'image stricte

⁹⁸ Nous avons déjà traité en introduction des différents groupes artistiques qui ont aussi produits des motifs géométriques dans le contexte moderniste.

⁹⁹ Dans le contexte du communisme, la majorité des industries et institutions appartiennent à l'État. La crise économique engendre toutefois la création de la NEP. On assiste à un entre-deux financier contradictoire qui varie entre l'autorisation de la vente dite « capitaliste » et les valeurs d'équité du communisme représentées par les magasins d'État.

¹⁰⁰ Ce type de production est à l'opposé de ce qui est réalisé dans le contexte de la haute couture, un domaine exclusivement destinées à une population fortunée. Or, les créations de designers donnent le ton au style de motifs réalisé pour le grand public.

¹⁰¹ De nos jours, il n'est plus rare de voir des designers connus qui créent des collections prêt-à-porter pour les grandes chaînes de magasin. Nous pensons par exemple à Versace qui collabore avec les boutiques H&M ou Marie Saint-Pierre qui crée des robes pour la maison Reitmans. La différence majeure avec ce type de production est justement que la collection porte la signature des designers, ce qui est loin d'être le cas pour les créations textiles de Popova et Stépanova. De plus, l'intérêt est beaucoup plus axé sur les vêtements que sur les tissus.

de l'ouvrière au profit d'une certaine « superficialité » visible par l'abondance des motifs aux effets optiques et « décorés ». Popova et Stépanova étaient fort probablement conscientes qu'elles se situaient entre les deux opposés, expliquant du même coup la pertinence de cette recherche.

1.3 Conclusion

Le constat général de ce chapitre ne pourrait être plus clair. Les contradictions entre l'application de la théorie à la pratique sont récurrentes. D'une part, les artistes et les théoriciens, dans les textes qu'ils ont laissés, problématisent le passage vers l'industrie, qu'ils considèrent être une entreprise colossale. Les répercussions qu'a eues le travail industriel de Popova et Stépanova demeurent beaucoup plus liées à la discipline artistique qu'à la sphère politique. Les artistes proposent des explorations plastiques préliminaires qui visent à projeter l'idée du communisme chez les citoyens soviétiques. En effet, ceux-ci font le pas vers l'industrie et tentent de trouver des alternatives concrètes qui peuvent être utiles aux citoyens soviétiques dans leur quotidien. Les constructivistes-productivistes tentent d'adapter leur projet utopique afin d'interpeller les citoyens soviétiques et les encourager à adopter l'idéologie du Parti. Finalement, notons que ce passage des artistes vers l'industrie ouvre la voie à de nouvelles questions sur le glissement qui se fait, au début des années 1920 en Russie, de l'art vers le quotidien. Enfin, nous devons expliquer en détail cette improbable collaboration entre Popova et Stépanova avec l'industrie, incompatible avec les écrits sur le constructivisme.

CHAPITRE II

LA COLLABORATION DE POPOVA ET STÉPANOVA AVEC LA PREMIÈRE FABRIQUE DE COTONS IMPRIMÉS DE MOSCOU

Il est aisé de comprendre quelles difficultés énormes ont été rencontrées par ce courant; le rêve de l'artiste de se lier plus étroitement avec la fabrique et de subordonner la fabrication à l'influence de l'art s'est heurté aux lois de l'industrie, aux exigences de la technique mécanique et de sa méthodologie, si différente de la méthodologie artistique.

— David Arkine 1925 : 41.

Après avoir analysé les notions théoriques ayant mené à considérer l'option du travail en industrie, il importe maintenant de plonger directement dans l'étude de cette collaboration entre la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou et les artistes Popova et Stépanova. Cette juxtaposition de l'art et de l'industrie implique un rapport complexe entre des méthodologies de travail opposées et problématise l'implication des artistes dans ce processus. À ce sujet, en 1925, David Arkine¹⁰², architecte et auteur du texte « L'artiste et l'industrie », cité en exergue¹⁰³ souligne la difficulté d'unir ces deux disciplines. Si les difficultés peuvent sembler, selon Arkine, insurmontables, qu'est-ce qui explique que Popova et Stépanova aient tout de même pu travailler avec la fabrique de décembre 1923 à mai 1924 pour une période de six mois environ? Afin de concrétiser les théories de « l'activité productiviste » et d'intégrer les milieux de production industrielle, il est tout à fait normal de penser que Popova et Stépanova aient elles-mêmes proposé leurs services à la fabrique de

¹⁰² Valérie Guillaume précise également dans son article « Les artistes russes à la mode de Paris » qu'il est membre de l'Académie des arts (1997a : 82).

¹⁰³ Il s'agit d'un article publié en lien avec « l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris de 1925.

tissus. Or, les fragments d'un discours prononcé par Stépanova en 1930¹⁰⁴, soit après le passage en industrie, laissent entrevoir une toute autre version des faits. Ce texte issu d'un discours, qui est retranscrit et traduit par Alexandre Lavrentiev dans son article « Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste » (1997), vient questionner cet *a priori*. Stépanova explique ceci :

Quand Popova et moi sommes allées à la Première fabrique de cotons imprimés, nous avons observé un phénomène très intéressant. Le nouveau directeur « rouge » venait d'être nommé. La fabrique commençait à produire des cotons, flanelles et voiles. Deux des opérations subies par le tissu consistaient à l'imprimer et le teindre. La teinture n'occupait pas encore une place importante à la fabrique, où l'on insérait surtout au dessin de motifs. La première année, les responsables s'inspiraient de vieux journaux de mode. L'usine produisait des tissus rayés noir et blanc qui plaisaient beaucoup. Puis il y a eu une crise, parce qu'elle n'a fait des rayures que pendant neuf mois. La manufacture Triokhgornaïa (un autre établissement moscovite) proposait des motifs de vagues et de cercles. Alors les responsables de la fabrique ont décidé de renouveler ces dessins. Ils sont allés aux Vkhoutémas (Ateliers supérieurs d'art et technique), et n'ont trouvé personne. Ils ont cherché parmi les personnalités connues celles qui correspondaient aux goûts des dirigeants. Ils ont invité Pavel Kouznetsov et Aristark Lentoulov. Lentoulov a demandé très cher. Kouznetsov acceptait le tarif, mais à une condition : que sa signature soit imprimée sur chaque mètre de tissus. Pour lui, c'était comme des tableaux. Les dirigeants de la fabrique ont refusé, et l'un d'eux a écrit un article. Des membres du front gauche de l'art ont répondu à son appel. Trois personnes étaient prêtes à travailler : Rodtchenko, Popova et moi. Comme tout était nouveau pour nous là-bas, nous avons posé nos conditions : la fabrique devait nous expliquer les procédés de production, et nous laisser intervenir à toutes les étapes où l'aspect artistique entre en jeu : choix des motifs, commercialisation, expositions. Nous avons signé un accord. Une fois les formalités achevées, on nous a fait visiter toute l'usine et on nous a demandé : « À quoi ça sert de regarder des machines ? Vous feriez mieux d'aller au musée » (cité dans Lavrentiev 1997 : 72-74).

Cet extrait fait surgir de nombreuses questions qui orientent toute l'étude en cours, parce qu'il vient cibler des ambiguïtés par rapport au projet de collaboration avec le milieu

¹⁰⁴ Ce discours a eu lieu dans le cadre d'une exposition réalisée par le groupe Octobre au Parc de la culture à Moscou en 1930 (Lavrentiev 1997 : 72).

industriel. La théorie constructiviste, déjà fort ambitieuse par son rêve de partage des idéaux communistes dans la société, se retrouve face à certains impondérables, comme les décisions prises par les industriels, la mise en marché des tissus et la décisive sélection des consommateurs. De ce fait, les interrogations sont nombreuses et pointent le statut artistique des créateurs dans le contexte nouveau de l'industrie comme premier facteur de réflexion. Une suite de questions se présente alors à nous : Qu'est-ce qui explique que l'initiative vienne de l'industrie plutôt que des artistes? Quel est l'impact des Vhutemas, les studios techniques artistiques supérieurs, dans cette démarche? Qui sont les dirigeants de la fabrique, et de quelle façon ont-ils entrepris d'entrer en contact avec les artistes? Qui sont Pavel Kuznetsov et Aristark Lentoulov, et quels sont les impacts de leurs critères de travail sur la définition de l'art en Union soviétique? Pourquoi seuls trois artistes, reconnus pour être des constructivistes-productivistes affiliés au groupe LEF, ont-ils décidé d'accepter ce mandat? Il sera essentiel de revoir la déclaration de Stépanova en détail, parce qu'elle identifie des pistes de réflexions tout à fait pertinentes. Avant toute chose, il semble cependant essentiel de considérer l'histoire de l'industrie textile avant la Révolution d'Octobre de façon à comprendre en quoi cet improbable partenariat se distingue des collaborations plus traditionnelles.

2.1 Les fabriques de tissu au début du 20^e siècle

La tradition textile est riche dans l'histoire de la Russie, et les costumes traditionnels typiques continuent à être une référence dans l'imaginaire des publics étrangers. Cependant, la période mouvementée du début du 20^e siècle encourage le pays à ouvrir ses frontières à l'Europe occidentale. Cette dernière devient la source d'inspiration pour la création de rouleaux de tissus servant à produire des vêtements. Les dessins sont volontairement calqués, ou directement importés, des pays d'Europe, tout en étant légèrement modifiés pour plaire aux consommateurs russes. A. Lebedeff, dans son texte « L'impression sur tissus dans l'industrie textile russe¹⁰⁵ », explique le processus des échanges internationaux « avant la guerre européenne », ce que nous croyons être une référence à la Grande Guerre de 1914-1918. Il écrit :

¹⁰⁵ Cet article est publié en relation avec l'exposition de Paris en 1925.

Le dessin et les modèles de nouveaux tissus importés de l'Europe ont souvent joué le premier rôle dans l'industrie textile russe. Tous les tissus et tous les dessins qui étaient en vogue en Europe étaient aussitôt importés en Russie, on leur y faisait subir des changements pour les adapter au goût du pays et c'est ainsi qu'ils étaient présentés au goût de l'acheteur (Lebedeff 1925 : 53).

Toutefois, considérant une situation économique et politique plus difficile après la guerre, les industriels des années 1920 encouragent un retour vers un certain protectionnisme. Ce repli cause une fermeture des frontières face aux produits issus des pays avoisinants. L'idéologie communiste, internationaliste, n'est pas étrangère à ce changement de cap vers la protection de ses industries. Dans le contexte précis de l'industrie textile, les talents locaux sont alors mis à profit pour créer des nouveaux motifs de tissus. Au cours des années 1930, l'industrie innove et des designers russes produisent des motifs soviétiques figuratifs et propagandistes, tels que les tracteurs, faucilles et marteaux, etc. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin. Il faut toutefois noter que ce type de dessin révolutionnaire caractérise souvent la référence typique de la production de tissus soviétiques. En effet, la totalité des textiles présentés dans les ouvrages *Textiles révolutionnaires soviétiques* (Yassinskaya 1983) et *Soviet Textiles. Designing the Modern Utopia* (Kachurin 2006) sont de nature figurative. Les motifs plus abstraits, comme ceux créés par Popova et Stépanova au milieu des années 1920, tombent plus facilement dans l'oubli. Ils semblent être considérés comme une pratique marginale par rapport à l'abondance des dessins figuratifs. Il est aussi plus difficile, voire impossible, de comprendre la filiation révolutionnaire des motifs géométriques sans connaître la théorie constructiviste. Soulignons par ailleurs que des motifs des deux artistes apparaissent comme exemple dans le deuxième numéro¹⁰⁶ de la revue *LEF*. Les motifs abstraits et géométriques réalisés par Popova et Stépanova identifient les différences avec le type de production prérévolutionnaire et la nécessité de diffuser ces images aux révolutionnaires de gauche [fig. 13-16]. Nous remarquons une forme d'esthétisation géométrisante dans la mise en page de la revue qui rappelle la recherche scientifique derrière le mandat de l'Inkhok.

¹⁰⁶ La couverture de la publication présente un motif constructiviste.



Fig. 13 Lioubov Popova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier, (Попова [Popova] 1924 : 28) (image à gauche).



Fig. 14 Lioubov Popova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier, (Попова [Popova] 1924 : 29) (image à droite).



Fig. 15 Varvara Stépanova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier, (Степанова [Stépanova] 1924 : 32) (image à gauche).



Fig. 16 Alexandre Rodtchenko et Varvara Stépanova, *Motifs de tissus*, 1924, impression sur papier, (Родченко [Roddchenko] et Степанова [Stépanova] 1924 : 33) (image à droite).

Notons au passage que, des motifs proposés par Popova et Stépanova, seulement deux sont figuratifs et ils sont produits par Popova. Ils reprennent de façon schématique des symboles populaires de l'Union soviétique, notamment la faucille et le marteau, ainsi que des étoiles rouges [fig. 17-18]. Ces éléments symbolisent l'idéologie communiste, qui se dissimule derrière la collaboration de Popova et Stépanova avec l'usine. Il faut dire que dans l'organisation visuelle globale du motif, le résultat diffère peu de celui construit uniquement avec des petits cercles et des petits carrés.

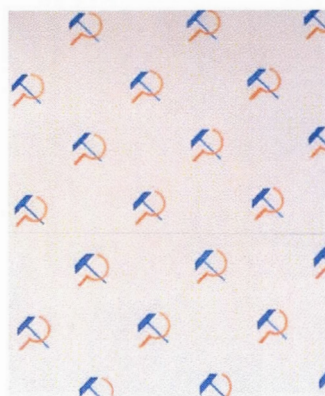


Fig. 17 Liubov Popova, *Motif de tissu*, 1923 (Strijénova 1991 : 134) (image à gauche).

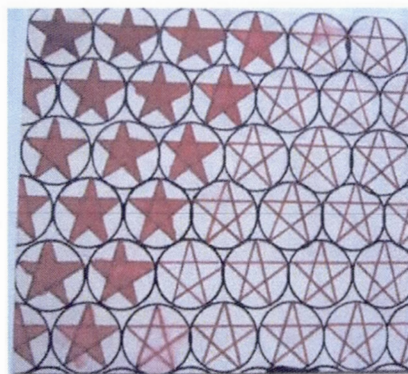


Fig. 18 Liubov Popova, *Motif de tissu*, 1923 (Envoi par courriel par Natalia Adaskina de la Nouvelle Galerie Tretiakov) (image à droite).

Pour comprendre l'objectif inhérent à la transformation d'un régime esthétique, Barbara Evans Clements mentionne, dans son livre *Daughters of Revolution: A History of Women in the U.S.S.R.*, le rôle général des « artistes¹⁰⁷ » créateurs de motifs dans la cause politique lors de la période mouvementée des années 1920 et 1930. Elle précise l'aspect didactique et propagandiste de la démarche : « Of course they were also missionary-propagandists, trying to educate their audience; and the audience, it must be admitted was not wildly receptive » (1994 : 51). L'auteur précise l'apport de Popova dans ce processus

¹⁰⁷ Le mot « artiste » est ici employé par Clements pour traiter de l'ensemble des personnes engagées pour produire des dessins des motifs, incluant les « designers ». Il nous par contre difficile d'utiliser ce titre général, sans qu'il ne soit possible d'octroyer la paternité des motifs à son créateur.

ambitieux d'éducation du public à la cause politique. Il semble maintenant évident que l'aspiration s'est avérée être peu efficace, autant au moment de la collaboration avec la fabrique que plus tard au cours des années 1930. En effet, ce sont principalement les imprimés floraux qui ont été choisis par une majorité de femmes : « [f]ew soviet women rushed out to buy cotton cloth printed all over with tiny tractor drivers or heroic workers stoking blast furnaces; they preferred flowers » (1994 : 51). La transformation tant souhaitée par les révolutionnaires de gauche ne peut donc pas être vue comme une « réussite » sur le plan de la conciliation des motifs révolutionnaires avec l'ardeur politique du gouvernement communiste, et ce, même pendant la période active de réalisation.

Cependant, si l'échec commercial est évident, l'apport au changement de régime esthétique, qui se répercute explicitement dans la manière de considérer l'histoire de l'industrie textile en Union soviétique, est probant. De ce fait, la collaboration de Popova et Stépanova avec la fabrique de coton exemplifie en quelque sorte le passage, quoique bref, de l'avant-garde constructiviste comme alternative formelle, mais aussi politique et idéologique. Les artistes tentent un compromis malaisé entre l'art et la décoration, sorte d'intermédiaire qui fait le pont entre les anciennes méthodes d'imitation de motifs européens préconisées avant les années 1920 et la décoration à saveur soviétique, plutôt que parisienne, qui devient populaire au cours des années 1930.

2.1.1. De l'inspiration européenne à la décoration soviétique

Pour mieux comprendre le glissement qui s'effectue de l'imitation des motifs européens vers la production nationale, il faut considérer tout d'abord le discours de Stépanova. La première partie de la conférence donne des pistes qui permettent de lier le changement qui s'opère dans les usines à la politique communiste et à l'apparition des directeurs « rouges », partisans de ce nouveau gouvernement. À ce propos, revenons sur les propos de Stépanova datant de 1930 retranscrits en début de ce chapitre :

Quand Popova et moi sommes allées à la Première fabrique de cotons imprimés, nous avons observé un phénomène très intéressant. Le nouveau directeur « rouge » venait d'être nommé. La fabrique commençait à produire des cotons, flanelles et voiles. Deux des opérations subies par le tissu consistaient à l'imprimer et le teindre. La

teinture n'occupait pas encore une place importante à la fabrique, où l'on insérait surtout au dessin de motifs. La première année, les responsables s'inspiraient de vieux journaux de mode (citée dans Lavrentiev 1997 : 72).

L'expression « vieux journaux de mode » est ici assez difficile à cerner. Nous n'avons pas de détails à quoi réfère l'artiste précisément. S'agit-il de journaux datant de l'avant-guerre ou plutôt de motifs floraux d'inspiration parisienne de l'ère prérévolutionnaire? Il ne nous est pas possible de répondre clairement à cette question, mais il semble que la deuxième hypothèse soit la plus plausible. En effet, comme nous le savons, les dessins géométriques sont récurrents chez les avant-gardes ayant travaillé avec la matière textile. Il semble que, dans la foulée de la Révolution, sous son nouveau directorat, l'usine textile tente de se distancier des motifs qu'elle produisait avant 1917, et qui sont alors jugés comme un héritage malvenu de la culture bourgeoise¹⁰⁸. On assiste à une perte des points de repères qui jalonnaient auparavant la production.

Comme nous l'explique Lebedeff lorsqu'il fait l'historique des choix de motifs existant avant la Grande Guerre, la teinture occupe peu de place dans la production. L'accent est plutôt mis sur le « dessin de motifs » importés :

Le dessin des tissus de ville n'est pour la plupart qu'une certaine répétition d'un goût et de la mode de l'Europe Occidentale. Ce dessin est toujours sujet à des variations constantes. Parfois il disparaît très vite ne laissant d'autre trace que quelques pièces non vendues. Le point de départ pour la création du dessin des tissus de ville était le plus souvent dans les collections des échantillons français des dessins pour tissus de coton, de laine et de soie. Les grandes fabriques russes n'ont jamais ménagé les moyens pour faire venir de France des collections de ce genre. En outre, les directeurs des fabriques russes visitaient chaque année Paris et faisaient leur choix de dessins dans les nombreux ateliers de dessinateurs français. Les couleurs du dessin reflétaient [sic] de même ce qui était en vogue à Paris (Lebedeff 1925 : 54).

¹⁰⁸ Cette idéologie est évidemment en lien avec le processus d'acculturation qui a lieu de façon plus générale dans la société soviétique émergente.

La création de motifs dans la Russie du début des années 1910 se calque donc vraisemblablement sur le style européen, à partir de « journaux de mode » et de visites effectuées par les « décorateurs de tissus » dans les usines françaises. Cependant, à la suite de la Première guerre mondiale, de la Révolution d'Octobre et dans le climat politique de la guerre civile, les échanges internationaux se compliquent de façon significative. Cette difficulté permet une ouverture nouvelle à des motifs originaux correspondant à la réalité, ou à des objectifs proprement soviétiques. En 1923-1924, l'idée d'intégrer des artistes russes au travail en industrie textile semble donc une alternative judicieuse. À la fin des années 1920 et 1930, la participation d'artistes soviétiques est palpable dans la création de motifs figuratifs qui reprennent les symboles associés à l'industrialisation, avec par exemple la répétition de locomotives ou de tracteurs [fig. 19-20] ou qui encouragent la participation au projet communiste. Cette collaboration entre les artistes¹⁰⁹ et les fabriques prend place principalement avec l'usine d'Ivanovo-Voznesensk*¹¹⁰ et la manufacture Trekhgornaya* (Yassinskaya 1983, Kachurin 2006). Cette dernière est d'ailleurs mentionnée dans l'extrait du discours de Stépanova. Les motifs révolutionnaires qui y sont produits sont souvent vus comme des symboles « portables » du projet soviétique. Ils sont d'ailleurs collectionnés comme tels.

¹⁰⁹ Cette fois plusieurs créateurs sont identifiés comme des « artistes » parce qu'il est possible de savoir précisément l'attribution du motif. Sergeï Burylin*, Raisa Maveeva*, Osa Grjun* sont quelques-uns des noms mentionnés par Pamela Jill Kachurin (2006). Plusieurs motifs ne sont toutefois pas attribués à un artiste en particulier. La majorité des textiles ont été créés dans l'optique de répondre au Réalisme socialiste.

¹¹⁰ Le magazine *U.S.S.R in Construction*, disponible en anglais au Centre canadien d'architecture (CCA), traite d'ailleurs de l'industrie textile un peu plus tardivement, soit autour de 1930, avec un éclairage particulier pour la manufacture d'Ivanovo-Voznesensk (Anonyme 1930a, 1930b). Ce périodique existe également en russe, en français et en espagnol.



Fig. 19 Sergeï Burylin, *Locomotives*, 1920-30, aquarelle sur papier, 19,7 x 22,2 cm (Kachurin 2006 : 53) (image à gauche).

Fig. 20 Anonyme, *Moissonneuses-batteuses et tracteurs*, vers 1930, aquarelle sur papier, 24,1 x 23,5 cm (Kachurin 2006 : 73) (image à droite).

Par ailleurs, le musée de l'Université d'État A.N. Kosygin* révèle plusieurs éléments éclairants sur l'industrie du textile des années 1920 à nos jours puisque cette institution d'enseignement est toujours active. De 1919 à 1981, elle portait le titre d'Université d'État du textile de Moscou. Elle semble avoir été fondée après la Révolution afin d'aider à créer les nouveaux motifs propagandistes, mais elle s'est transformée en suivant les tendances des différentes périodes subséquentes. En 1981, elle est renommée en l'honneur d'Alexeï Kosygin*, un homme politique soviétique ayant étudié et travaillé dans l'industrie textile. Cette université sert depuis ses débuts à former les étudiants désireux de travailler dans les différentes sphères de spécialisation liée à la production textile. Comme nous l'avons précisé, on y retrouve même un musée relatant l'histoire du textile en Russie. Il est par contre très ardu d'y avoir accès¹¹¹. Il est possible de consulter les « books » contenant une grande quantité d'échantillons de tissus organisés selon les années de création. Il s'agit clairement des archives de la production réalisée sur place depuis les débuts de l'université. Dans la plupart des cas, aucune mention n'est faite du designer ayant donné naissance aux motifs

¹¹¹ Ce musée n'est pas accessible au grand public. Il est réservé aux étudiants de l'université. Pour y accéder, il nous a été demandé de fournir des autorisations écrites en russes faisant la preuve que notre visite servait à des fins de recherches universitaires.

imprimés¹¹². Notre hypothèse est qu'il s'agit des propositions réalisées par les étudiants et les professeurs. Il y a donc peu de chance que les motifs aient tous été produits en industrie. Nous ne retrouvons d'ailleurs pas de motif réalisé par Popova et Stépanova, justement parce qu'elles collaboraient avec les Vhutemas et non pas avec cette université.

Le cas de ces artistes est donc bien différent. En effet, de manière générale, les motifs qui perdurent à ce jour, dans les archives de musées et dans les ouvrages sur elles, sont clairement identifiés à leur nom. Se considérant constructivistes-productivistes beaucoup plus que comme des travailleurs de textiles, ces artistes empruntent une voie nouvelle : c'est-à-dire, la production industrielle vue comme une ouverture qui leur permet d'accéder à la phase « pratique » du productivisme. Grâce à l'étude des textes déjà réalisée, il est possible d'affirmer que la collaboration qui s'établit entre les artistes et l'industrie sert d'alternative pour transposer l'idéologie sur la surface textile. La « décoration » au moyen de motifs « floraux » est transformée au profit de la production abstraite et géométrique, plus « réfléchie » selon les constructivistes. L'approche formelle est toutefois moins explicite que la création de motifs figuratifs affichant un message clairement propagandiste. Elles incarnent une forme de compromis entre les deux approches, soit d'un côté, la création de motifs décoratifs, et de l'autre, des dessins à saveur soviétique. La production de Popova et Stépanova se situe quelque part entre ces deux extrêmes. Considérant cette ambiguïté, qu'est-ce qui explique que ce soit la fabrique qui ait cherché à intégrer des motifs nouveaux, et en particulier des motifs d'avant-garde, dans la chaîne de production industrielle?

2.1.2 La recherche des artistes par la fabrique

Il est encore nécessaire de revenir au discours de Stépanova afin de trouver des explications à cette situation hors norme, que constitue l'entrée en scène des dirigeants industriels dans la sphère artistique. Stépanova écrit : « Ils [Les responsables de la fabrique] sont allés aux Vkhoutémas (Atelier supérieurs d'art et technique), et n'ont trouvé personne » (citée dans Lavrentiev 1997 : 72). D'emblée, nous constatons que ce sont les responsables de

¹¹² Il est possible de faire une visite virtuelle du musée textile de l'université sur un site Internet en langue russe (Anonyme s.d.).

l'usine qui ont pris les devants et qui ont sollicité des artistes. Mais qui sont donc ces directeurs « rouges » dont l'ouverture est telle qu'ils proposent d'intégrer des artistes d'avant-garde au travail de leur fabrique? Nos sources proposent que l'initiative ait été prise par Alexandre Arkhangelski*¹¹³, engagé comme nouveau directeur de la fabrique Tsindel en juin 1923, ainsi que par son collègue le chimiste Peter Victorov* (Adaskina 1987 : 149, Lodder 1990 : 161). De plus, le nom de ces deux personnes apparaît directement dans la traduction du texte de Brik « Du tableau au tissu imprimé » ([1924] 1987). Il semble donc que ce soient ces deux personnes qui soient à l'origine du projet, et non les productivistes eux-mêmes, qui clamaient pourtant haut et fort depuis 1921 leur désir de travailler en industrie. Il est aussi étrange de constater que les professeurs des Vhutemas refusent l'invitation qui leur est faite. Rapellons que les Vhutemas, les studios techniques artistiques supérieurs, sont le lieu où se définit le mandat du constructivisme et du productivisme¹¹⁴. Ce refus montre, de manière évidente, la préséance de la théorie constructiviste sur sa pratique concrète. Popova et Stépanova, elles-mêmes professeurs dans les studios artistiques supérieurs, semblent avoir hésité avant de se joindre à la fabrique. En effet, elles n'acceptent l'offre de la fabrique que quelques mois plus tard. Un constat général s'impose de lui-même : aucun des artistes collaborant avec les Vhutemas n'est prêt à laisser sa place dans les studios pour se jeter dans l'inconnu du travail en usine. Cela n'est pas étonnant, si on considère le contexte particulièrement difficile qui règne dans le milieu industriel à cette époque. En effet, les conditions de travail sont médiocres dans la jeune industrie soviétique, comme c'est le cas un peu partout ailleurs dans le monde à cette époque. Les journées de travail sont interminables et les ressources techniques sont désuètes, notamment à cause de l'emploi de machinerie bruyante et dangereuse. De plus, les salaires sont loin d'être généreux. Ils sont même parfois carrément inexistantes. Dans les fabriques textiles, la situation est encore pire. Les employés

¹¹³ Nos recherches n'ont pas permis de trouver des informations plus détaillées sur la profession d'Arkhangelski. Toutefois, il existe un livre de caricatures de personnages influents dans la culture russe signé par un auteur du même nom (Архангельский [Arkhangelski] 1946). Nous traduisons justement le titre *Izbrannoe** par *Favoris*, montrant qu'il s'agit de personnes appréciées par l'auteur, dont par exemple Maïakovski. Considérant le contexte révolutionnaire, il semble possible qu'Arkhangelski ait pu à la fois travailler dans la gestion industrielle, tout en étant en charge d'une publication artistique.

¹¹⁴ Khan-Magomedov explique l'histoire détaillée des Vhutemas dans un ouvrage en deux volumes exclusivement consacré à cette école (1990).

mettent leur santé en danger en travaillant dans un environnement chaud et humide, et même possiblement toxique. Barbara Evans Clements précise que :

Typical were twelve- to fourteen-hour days at hard manual labor in dirty, poorly ventilated buildings, crowded with noisy, dangerous machinery. Textile workers coped with high heat and humidity, chemical workers with toxic substances (1994 : 19).

Dans le cas de la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou, une fabrique fondée en 1874 sous le nom d'Émile Tsindel et nationalisée par les bolchéviques en 1918, les méthodes de production des rouleaux de tissu correspondent à ce type d'entreprise peu réglementé. La possibilité que les travailleurs soient soumis à des mauvaises conditions de travail est donc tout à fait probable. De plus, le vacarme occasionné par la machinerie lourde [fig. 21] peut expliquer en partie pourquoi Popova et Stépanova préfèrent travailler à distance, dans le relatif confort de leurs ateliers (Kiaer 1998 : 68). Elles sont le reflet d'une situation courante, encore effective¹¹⁵, dans laquelle les designers de textile et de vêtements n'ont pas véritablement de bénéfices à travailler à l'usine puisque le processus de création est antérieur à la production. Les créateurs peuvent choisir le lieu le plus pratique pour eux.

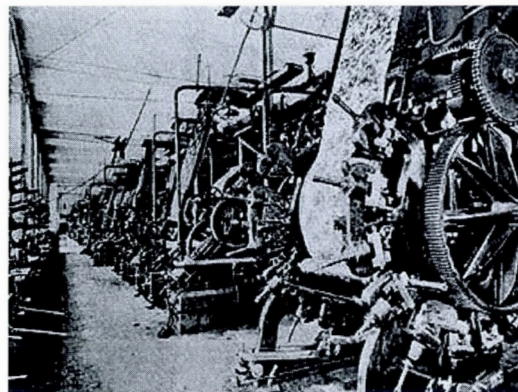


Fig. 21 O. Renar, « *Cotton-Printing Machines at the Manufactory of the Association "Emil Tsindel"* », 1899, photographie de la fabrique Tsindel. Illustration tirée du livre « *Silver Jubilee of the Association of the Print Manufactory "Emil Tsindel" in Moscow. 1874-1899* » (All-photo.ru s.d.).

¹¹⁵ La situation actuelle est d'autant plus vraie que la mondialisation encourage un travail à distance. L'espace créatif et le lieu de production se trouvent souvent dans des pays différents. Les grandes maisons de haute couture font toutefois exception à cette règle.

Revenons maintenant au contexte ciblé des années 1920. La situation à la fabrique de cotonnade aurait été particulièrement difficile en 1923. Chris Ward explique qu'à cette époque, les ouvriers se révoltent contre leurs conditions de travail déplorables. « In September [1923] Moscow city's Tsindel's workers stopped work over pay and conditions. The strike spread to the Trekhgornaia and Malakhovskaia » (1990 : 165-166). Nous savons pourtant que Popova et Stépanova livrent des motifs à la fabrique à partir du mois de décembre 1923. Le climat de grève toujours palpable et un manque d'employés qualifiés après le retour au calme constituent de nouvelles hypothèses pouvant servir à expliquer la vigueur des dirigeants de l'usine pour sortir la fabrique de la crise. Dans un article intitulé « L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt », Maria Zalambani souligne de nouveaux éléments qui permettent de mieux comprendre la difficulté de la fabrique d'intégrer des artistes : « les conditions de l'industrie russe ne permettent pas de produire sur une vaste échelle : manque d'investissements, de technologie, de techniciens et... de classe ouvrière » (Zalambani 1997 : 57-58). Elle jette ainsi une lumière sur le fait que la recherche des collaborateurs s'inscrit dans un milieu qui subit une totale perte de repères suite à la Révolution.

Melanie Illic va dans le même sens que Clements pour expliquer le climat difficile qui existe dans les fabriques. Dans une mention tirée de son livre *Women Workers in the Interwar Economy*, elle insiste aussi sur les conditions inhumaines qui accablent le travail en usine. Elle souligne que :

In the light of the historical evidence concerning the realities of industrial employment, factory environments and the high levels of mortality and ill-health arising from inadequate industrial safety regulations, the importance of the claims of socialists for improvements in day-to-day working conditions for all workers, and especially for women, would be difficult to deny (Illic 1999 : 2).

En plus d'expliquer les conditions particulièrement difficiles dans les usines à cette époque, Illic note l'implication particulière des femmes dans l'industrie textile. De manière générale, l'industrialisation au début du 20^e siècle a eu des répercussions sur le travail dans plusieurs pays du monde et pas seulement en Union soviétique. Les femmes et les enfants travaillent dans les usines et le taux de mortalité est particulièrement élevé.

Dans le cas qui nous occupe, nous notons que les travailleuses sont fortement représentées dans l'industrie textile jusqu'en 1920. La photographie reproduite ci-dessous le montre à la fabrique Tsindel vers 1910 [fig. 22]. Même si cette image a été prise avant la collaboration de Popova et Stépanova, celle-ci exemplifie tout de même l'abondance des tissus produits et l'importance des ressources impliquées dans cette usine, qui conserve son importance après la Révolution.



Fig. 22 Anonyme, *Femmes travaillant dans les bureaux de la fabrique Tsindel*, vers 1910, photographie (ex_sashakos [pseudonyme] 2006).

Selon Illic, la représentation de femmes est forte dans l'industrie textile par rapport à d'autres secteurs de l'industrie, Alexandre Lavrentiev livre cependant un fait surprenant : « En 1924, Stépanova et Popova sont pratiquement les seules femmes à oser travailler pour l'industrie textile. Il n'y a presque que des hommes dans ce secteur, et à tous les niveaux » (Lavrentiev 1997 : 75). À ce sujet, Clements remarque que les années 1920 ont en effet porté un dur coup à l'implication des femmes dans le monde du travail. Elle attribue cette perte à une misogynie institutionnelle, expliquant que les dirigeants mettent en pratique des mesures particulièrement discriminatoires envers les femmes. De plus, ces dernières sont les premières à perdre leur emploi en période de crise économique.

Women still had problems in the workplace because male employers continued to harbor many of the old prejudices against female workers, and to discriminate against them. For instance, in the early 1920s when millions of men were demobilized from the army at the same time that the economy was being converted from military to

peacetime production, high unemployment resulted, and more women were laid off than men (Clements 1994 : 62).

Illic est légèrement plus nuancée lorsqu'elle traite de la période de 1922 à 1924. Le pourcentage de femmes employées dans l'industrie subie une forte baisse entre 1921 et 1924, passant de plus de 40% à moins de 30% en moins de trois ans :

From 1922/23 the growth in female industrial employment was initially steady, but was also much slower. This meant that, as Tsyrlina, the chair of a special commission investigating questions of women's labour, pointed out, the actual proportion of the industrial labour force constituted by women declined rapidly in the early years of the 1920s, from over 40 per cent in 1921 to less than 30 per cent by 1924 (Illic 1999 : 29).

Grâce à ces statistiques, il est permis de nuancer les propos de Lavrentiev. Popova et Stépanova ne sont pas « pratiquement les seules femmes » à travailler en industrie.

2.1.3 L'implication de Kouznetsov et Lentoulov

Stépanova précise bien dans son discours de 1930 que Popova et elles n'ont pas été les premiers choix des dirigeants. En effet, les artistes Pavel Kouznetsov et Aristark Lentoulov sont d'abord sollicités pour travailler avec la fabrique de coton :

Ils ont cherché parmi les personnalités connues celles qui correspondaient aux goûts des dirigeants. Ils ont invité Pavel Kouznetsov et Aristark Lentoulov. Lentoulov a demandé très cher. Kouznetsov acceptait le tarif, mais à une condition : que sa signature soit imprimée sur chaque mètre de tissu. Pour lui, c'était comme des tableaux (citée dans Lavrentiev 1997 : 74).

Cet extrait du discours de Stépanova vient accentuer le problème de concrétisation du projet par une certaine forme d'ingérence de la sphère politique dans la discipline artistique. Plusieurs éléments contribuent à corroborer cette analyse. Dans un premier temps, notons que les dirigeants de la fabrique cherchent des « personnalités connues ». L'industrie révèle ainsi une considération économique importante : les tissus créés doivent plaire aux consommateurs soviétiques. Ils doivent pouvoir être produits en série et vendus sur le marché. La stratégie

d'aborder des artistes connus, voire appréciés de la population, traduit le désir de rejoindre les goûts du public.

Les deux premiers artistes à être sollicités sont donc des peintres bien établis, possédant une influence importante dans le milieu de l'art, mais qui sont aussi connus du grand public : Pavel Kouznetsov et Aristark Lentoulov. Il semblerait que tous deux aient été en contact avec les artistes de l'avant-garde les plus radicaux tels que Tatline, Kandinski et Malevitch en 1917-1918, pour ensuite choisir de revenir à une figuration moderniste moins drastique, voir même beaucoup plus « sage ». Dans la monographie *Pavel Kuznetsov* de Peter Stupples, nous pouvons lire : « Kuznetsov et Lentulov, in particular, over this period, were close to the most radical elements along the Moscow futurists and to other experimental artists and writers » (Stupples 1989 : 191). Cette proximité montre qu'ils connaissent le travail des avant-gardes, mais qu'ils conservent un attachement aux institutions artistiques.

Kouznetsov est connu d'un public relativement large. Il a présenté des œuvres dans la revue *Mir Iskusstva*¹¹⁶ et participe aux expositions organisées par le groupe. Il appartient également au groupe symboliste « La rose bleue¹¹⁷ » fondé en 1909¹¹⁸ (Khan-Magomedov 1990 : 31), qui organise aussi de nombreuses expositions. Kouznetsov est un artiste dont la popularité a survécu à la Révolution d'Octobre, et a même continué à croître après 1917. Sa conception du travail en industrie est cependant antagoniste aux désirs des dirigeants de la fabrique. En effet, Kouznetsov insiste sur la préservation de son statut d'artiste. Il demande donc « que sa signature soit imprimée sur chaque mètre de tissus. Pour lui, c'était comme des tableaux ». La signature, en art, constitue un geste fort, qui souligne la rareté des créations tout en accentuant le statut artistique des créateurs. Cependant, le travail en industrie propose une modalité qui fond les tissus et les tableaux en un « tout » nouveau. C'est pour cette raison que la candidature de Kouznetsov fut éventuellement rejetée.

¹¹⁶ *Mir Iskusstva* (Le monde de l'art) est un groupe fondé en 1898 qui publie une revue du même nom à partir de 1899. Le groupe réalise également de nombreuses expositions jusqu'en 1927. Ils ont des liens étroits avec les Ballets russes de Sergeï Diaghilev*.

¹¹⁷ « La rose bleue » regroupe aussi les artistes A. Matvéev*, N. Spounov*, S. Soudeïkine* et A. Fonzivine*.

¹¹⁸ Nos recherches ne nous ont pas permis de déterminer l'année signant la fin du groupe.

De son côté, Lentoulov est connu de la population pour sa participation aux expositions organisées par le groupe « Valet de carreau* », qui exista de 1910 à 1913 (Rodionov 2009 : 99). Il devient plus tard, en 1928, le président de la Société des artistes moscovites et travaille dans les Vhutemas en 1923, lorsque les dirigeants de la fabrique s'y présentent. Lentulov, comme Kouznetsov, fait des demandes particulières auprès d'Alexandre Arkhangelski et de Peter Victorov. L'artiste profite de l'offre pour améliorer ses conditions financières et « demande très cher ». Il semble donc que l'intérêt de Lentulov envers la fabrique soit pécuniaire plutôt que politique. Dans un contexte de crise économique, et considérant la situation difficile dans les usines, les dirigeants de la fabrique étaient dans l'impossibilité d'augmenter le tarif en raison du statut de l'artiste.

Le style des œuvres produites par Kouznetsov et par Lentulov peut aussi éclairer les motivations des dirigeants de la fabrique à solliciter ces deux artistes [fig. 23-24]. Tout d'abord, leurs créations sont figuratives, témoignant des tendances modernistes qui se sont affirmées en Russie au tournant du siècle. De plus, une certaine influence symboliste se fait sentir dans la peinture de Kouznetsov et une tendance expressionniste, cubiste et futuriste est présente dans l'œuvre de Lentoulov. Les stratégies picturales qui servent à dynamiser la composition dans ces deux œuvres sont récurrentes dans les œuvres d'avant-garde russe et témoignent des considérations artistiques modernes du début du siècle.



Fig. 23 Pavel Kouznetsov, *Steppe*, 1918-19, huile sur canevas, 90 x 99 cm (Stupples 1989 : s.p.) (image à gauche).



Fig. 24 Aristark Lentulov, *La cathédrale St-Basile*, 1913, huile sur toile, papier collé, 170,5 x 163,5 cm (Rodionov 2009 : 99) (image à droite).

Suivant la vague d'influence, Popova et Stépanova ont, elles aussi, été inspirées par le symbolisme, l'expressionnisme, le cubisme et le futurisme. Par contre, en 1923, leur travail a évacué la figuration pour se concentrer sur la géométrie des formes. De plus, si Kouznetsov et Lentoulov, en préservant la figuration au sein de leurs œuvres, proposent un avant-gardisme « acceptable », ils choisissent tout de même de peindre des motifs à connotation russe ou soviétique. Même s'il ne nous a pas été possible d'avoir accès aux propositions de motifs, l'étude du travail de ces artistes donne des indices sur le type de dessin qui aurait pu être proposé à l'industrie. Par exemple, « La cathédrale Saint-Basile » (1913) de Lentoulov, sa toile la plus connue¹¹⁹, propose une vision cubo-futuriste du monument architectural coloré qui habite la Place Rouge de Moscou depuis 1555. À l'époque postrévolutionnaire, cet emblème architectural venait d'être désigné monument du patrimoine à sauvegarder par la Commission sur les monuments formée par le Narkompros. L'usage des formes connues et populaires semblent avoir encouragé les dirigeants à solliciter des artistes dont la pratique est figurative. Ce choix aurait en effet permis d'avoir plus d'emprise sur le message transposé sur le tissu et possiblement de faire appel à des sentiments de fierté nationale auprès de la population. De plus, cette décision, loin d'être anodine, accentue le fait que l'industrie textile après la Révolution d'Octobre, doit négocier avec ses considérations idéologiques, puisqu'elle est soumise à une pression du gouvernement depuis qu'elle a été nationalisée en lien avec la NEP. Malgré toutes ces tergiversations politiques et idéologiques, il semble que ce soit la vente de ses produits et les profits projetés qui orientent principalement la sélection des collaborateurs, et de surcroît, des motifs produits.

2.2 La décision de Popova et de Stépanova de collaborer avec la fabrique

À cause de leurs demandes, irrecevables par la fabrique, les candidatures de Kouznetsov et de Lentoulov n'ont pas été retenues. Un peu plus tard¹²⁰, la publication d'un article signé par le dirigeant Arkhangelski, où il réitère son invitation auprès des artistes

¹¹⁹ Cette œuvre fait partie de la collection permanente de la Nouvelle Galerie Tretyakov.

¹²⁰ Il ne nous a pas été possible d'établir le temps précis écoulé entre les deux événements. Considérant l'urgence de la situation, il est plausible que ce soit quelques semaines seulement.

soviétiques, constitue le point décisif qui motiva Popova et Stépanova à passer à l'action. Rappelons que Stépanova prononce ces mots :

Les dirigeants de la fabrique ont refusé, et l'un d'eux a écrit un article. Des membres du front gauche de l'art ont répondu à son appel. Trois personnes étaient prêtes à travailler : Rodtchenko, Popova et moi (cité dans Lavrentiev 1997 : 74).

2.2.1 Étude de l'article du journal *Pravda*

Il est probable que l'article auquel Stépanova réfère dans son discours soit un texte paru dans le journal *Pravda*¹²¹. C'est cet article qui aurait finalement convaincu Popova et Stépanova à joindre les rangs des travailleurs de la Première fabrique de cotons imprimés. Le directeur, Alexandre Arkhangelski, semble avoir mis en place tout un programme de « soviétisation » de la fabrique, héritée des temps prérévolutionnaires. Il entreprend ce travail en lui choisissant un logo clairement communiste : la faux et du marteau, témoins du projet politique sous-jacent [fig. 25].



Fig. 25 Anonyme, Logo de la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou, 1924 (Lavrentiev 1988 : 81).

Dans son texte, Tamara Glenny identifie un aspect important. Elle écrit : « In 1923, she [Popova] and Rodchenko's wife Varvara Stepanova responded to an article in *Pravda* urging artists to help the textile industry and entered a Moscow factory as fabrics and clothes

¹²¹ Le titre *Pravda* signifie « Vérité ». Jusqu'à la chute du régime soviétique, le parti contrôlait la ligne éditoriale du journal. À ce jour, ce périodique existe encore, en russe et en anglais, en version papier et électronique. La version anglaise est accessible dans Internet : <<http://english.pravda.ru/>>. Consulté le 10 novembre 2009.

designers » (Glenny 1991 : 97). Le mot « urging » que nous pourrions traduire par l'expression « demande avec insistance » témoigne avec force de la nécessité pour la fabrique de faire peau neuve puisque l'usine manque cruellement de ressources pour fonctionner. Il paraît s'agir d'une des raisons qui ont poussé les deux artistes à répondre à l'appel. Il semble probable qu'elles aient vu l'opportunité de combiner à la fois leur « devoir patriotique » avec les objectifs très clairs que les constructivistes ont formulés dans les manifestes constructivistes à partir de 1921.

Même si nous n'avons pas eu directement accès à cette lettre¹²² et que nos sources s'y réfèrent sans pourtant transcrire son contenu¹²³, il s'agit tout de même d'un point tournant, puisque le passage en industrie s'opère à ce moment-là : « Des membres du front gauche de l'art ont répondu à son appel. Trois personnes étaient prêtes à travailler : Rodtchenko, Popova et moi » (Lavrentiev 1997 : 74). Popova, Stépanova et Rodtchenko deviennent les seuls constructivistes-productivistes directement impliqués dans la double sphère de l'art et de l'industrie. Ils incarnent maintenant le « productivisme russe » sous sa forme concrète. Le rôle de Rodtchenko est d'ailleurs éclairant car il s'agit de la seule source qui identifie une collaboration soutenue avec la fabrique. N'ayant pas plus de détail sur cette information, nous supposons que l'artiste supportait Popova et Stépanova dans leur travail sans toutefois être engagé officiellement par l'usine.

Il se peut aussi que Popova se soit décidée à collaborer avec la fabrique pour des raisons autres que son désir de répondre à un besoin urgent et à ses prédilections constructivistes. En effet, Popova connaissait bien le milieu de la production textile. Elle était la fille d'un propriétaire d'une fabrique de textile¹²⁴ (Glenny 1991 : 62). Plus encore, Adaskina et Sarabianov précisent que le grand-père de Popova fut : « un des plus gros

¹²² Au Canada, seule la Dalhousie University en Nouvelle-Écosse possède le microfilm du journal *Pravda* de 1923. Ce microfilm est toutefois incomplet. Elle ne contient que le 30 août 1923 et le mois de décembre 1923. Aux États-Unis, c'est la Cornell University de New York qui possède ces microfilms, mais sans trace de l'article mentionné.

¹²³ La dernière mention apparaît dans l'article « Liubov Popova : From Painting to Textile Design » (Lodder 2010), mais toujours sans autre précision que « Published in *Pravda*, Moscow 1923 ».

¹²⁴ Nous n'avons pas d'informations supplémentaires sur cette usine de textile. Il ne semble pas y avoir de liens entre cette usine et la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou.

fabricants de drap de Russie » (1989 : 12). Il est aussi possible que ce soit Popova qui ait encouragé Stépanova et Rodtchenko à la suivre. Cette hypothèse ne doit toutefois prendre le dessus sur le projet constructiviste, que nous croyons être à la base de cette importante décision. Par contre, la réalisation de cette improbable collaboration ne se fait pas sans heurts et les conditions posées par les artistes tendent à accentuer leur filiation artistique, soulignant une nouvelle contradiction au sein de leur production.

2.2.2 Les conditions posées par Popova et Stépanova

Si Kouznetsov et Lentulov ont proposé aux dirigeants de la fabrique des conditions inacceptables, il faut savoir que Popova et Stépanova ont aussi fait des demandes, celles-ci d'une nature bien particulière. La dernière partie du discours prononcé de Stépanova en 1930 ne laisse aucun doute planer par rapport au projet artistique sous-jacent à la démarche :

Comme tout était nouveau pour nous là-bas, nous avons posé nos conditions : la fabrique devait nous expliquer les procédés de production, et nous laisser intervenir à toutes les étapes où l'aspect artistique entre en jeu : choix des motifs, commercialisation, expositions. Nous avons signé un accord. Une fois les formalités achevées, on nous a fait visiter toute l'usine et on nous a demandé : « À quoi ça sert de regarder des machines? Vous feriez mieux d'aller au musée » (cité dans Lavrentiev 1997 : 74).

Stépanova signale directement que leur travail, à elle et Popova, est considéré par les dirigeants de la fabrique comme ayant une appartenance persistante au milieu des « expositions » et du « musée ». Il est vrai que cette dernière partie semble être écrite sur un ton ironique : Stépanova semble en effet mal à l'aise avec cette conception de son travail. Toutefois, comme nous l'avons constaté dans l'ensemble du premier chapitre, Stépanova comprend fort bien que sa production est à la fois ambitieuse et truffée de contradictions internes. Ces ambiguïtés deviennent d'autant plus manifestes dans les conditions posées par les artistes. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, Popova et Stépanova savaient fort bien qu'elles se positionnaient dans un entre-deux risqué entre leur théorie très directrice et le contexte de réalisation pratique. La destination commerciale de leurs produits apparaît évidente à la lecture de ces cinq critères. Notons d'ailleurs le fait qu'elles ont en tête la diffusion de motifs pour robes beaucoup plus que leurs vêtements se voulant

« fonctionnalistes ». À ce titre, Stépanova porte elle-même une robe « décorée » de motifs géométriques [fig. 26]. Il n'est pas possible de savoir qui a créé le vêtement, mais il est tout à fait probable que ce soit Stépanova elle-même.



Fig. 26 Alexandre Rodtchenko, *Stépanova vêtue d'une robe créée à partir d'un de ses motifs*, 1924, photographie (Lavrentiev 1988 : 95)

Voici maintenant les conditions que posent Popova et Stépanova aux dirigeants de l'usine en 1923 :

- 1) Participation au travail des organes de productions qui sont en relation avec la partie artistique du travail, participation avec voix consultative (examen des plans de production, des modèles de production, achat de dessins de tissus et embauche de collaborateurs pour le travail artistique).
- 2) Participation au travail du laboratoire de chimie à titre d'observateurs pour la mise au point des coloris.
- 3) Production de dessins pour tissus imprimés, en tenant compte aussi bien de nos demandes que de nos offres.
- 4) Contact avec les ateliers de couture et les journaux de mode.
- 5) Promotion de la fabrique dans la presse, publicité dans les magazines. Accessoirement notre participation pourrait se traduire par un travail de décoration de vitrines (citées dans Lavrentiev 1988 : 81).

Le premier critère traite du « travail artistique », mais aussi de l'apport du département de création dans l'industrie textile et vestimentaire. Le deuxième décrit une perspective technique et scientifique liée au mandat de l'Inkhoulk, un mandat qui s'apparente d'ailleurs à

la volonté de la plupart des créateurs de valider la qualité des coloris. Il est d'ailleurs possible de relier ce désir de comprendre les propriétés intrinsèques des matériaux à la discipline de la facture, telle que vue précédemment. En d'autres termes, les artistes ne veulent pas seulement créer les motifs en surface mais désirent aussi être présentes pour comprendre les processus chimiques et d'impressions sous-jacents à la pratique. Le troisième critère suggère une implication directe des artistes dans la production des motifs. Popova et Stépanova effleurent aussi un échange de bons services entre « demandes » et « offres » avec l'usine, mais il ne nous a pas été possible d'en connaître la nature. Soulignons seulement la possibilité que les artistes et les dirigeants tiraient un profit évident de leur collaboration. Finalement, les deux derniers critères se rapportent plus précisément aux méthodes à adopter pour rejoindre les consommateurs. Il est fait mention « d'atelier de couture », de « journaux de mode » et même de « vitrine de mode », comme nous le verrons sous peu. Un choix qui semble *a priori* étonnant, si on considère que Stépanova, dans ses écrits de 1923, « rejette » ouvertement la filiation de ses travaux sur les textiles¹²⁵ — dont ses expérimentations avec les *sportodezhda*, *prozodezhda* et *spetsodezhda* — avec l'univers de la mode. L'usage qui en est fait, dans le monde bien concret de l'industrie textile et de la mise en marché de ses produits, est par contre totalement différent de l'utopie constructiviste. Cette contradiction transcende toute l'analyse extérieure faite de ces créations. Par contre, toutes deux semblent choisir consciemment de passer à la réalité productive, signe qu'elles tentent le mieux qu'elles peuvent de transformer la vie quotidienne des citoyennes soviétiques.

Dans le précédent chapitre, nous avons vu que Stépanova, signant sous le pseudonyme de VARST, publie le texte « Le costume d'aujourd'hui – la tenue de travail » ([1923a] 1987). Elle y explique clairement que :

La mode, qui reflète psychologiquement le mode de vie, les habitudes, le goût esthétique, cède la place au vêtement organisé pour le travail dans les différentes branches de la production, pour une action sociale définie, un vêtement dans lequel on peut se montrer seulement dans le processus de travail, qui, en dehors de la vie réelle, n'offre pas en soi de valeur autonome, qui ne constitue pas un type particulier d'« Œuvre d'Art » (VARST [1923a] 1987 : 49).

¹²⁵ Nous avons vu qu'elle utilise cette expression dans sa définition du constructivisme. Notre étude a toutefois montré à maintes reprises que ce « rejet » est plutôt une transformation des formes artistiques.

En employant l'expression « cède la place », VARST sous-entend la disparition de la mode, même si les conditions qu'elle pose démontrent le contraire. Difficile de savoir clairement le changement de cap radical qui encourage un tel écart entre le discours de 1923 et la concrétisation de 1924. Sa recherche assumée d'une « action sociale définie » semble être la raison première qui explique sa critique envers les « œuvres d'art » et la « mode », non sans y contribuer malgré tout.

Par exemple, Christina Kiaer fait l'étude d'un motif qui contribue à cette confusion. Elle mentionne ceci : « Une photographie tirée d'un film humoristique de 1924, *The Cigarette Girl of Mosselprom**, grand succès de l'industrie soviétique, nous montre un personnage féminin vêtu d'une robe faite dans le même tissu que celui dont nous venons de parler » (Kiaer 1998 : 57). Nous croyons éclairant de comparer ce motif [fig. 27] avec un extrait du film réalisé par Yuri Zhelyabuski* [fig. 28]. Aucune précision ne permet de savoir si ce motif a été proposé par Stépanova elle-même, ou s'il a été acheté par le costumier. D'une manière ou d'une autre, les motifs constructivistes ont été visibles par un grand nombre d'individus par le biais de cette production cinématographique.

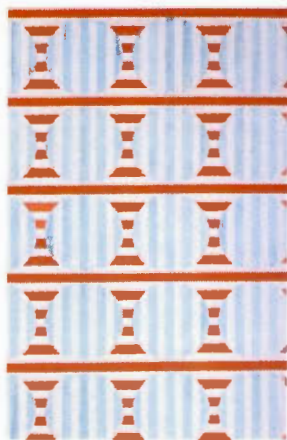


Fig. 27 Varvara Stépanova, *Dessin optique pour tissu*, 1924, dessin (Lavrentiev 1988 : 95).

Fig. 28 Photogramme du film *The Cigarette Girl of Mosselprom* (Zhelyabuski (réal.) 1924).

Il est même possible de voir les tissus sur la place publique. Dans cet esprit, la « décoration de vitrines » [fig. 29] mentionnée au cinquième critère fait la « promotion de la fabrique ». De plus, la « publicité dans les magazines » sous-entend que la vente auprès des consommateurs est essentielle. Cette perspective marchande ne considère pas la démarche rationnelle des constructivistes à l'égard de la fonctionnalité des matériaux préconisés par la facture. L'objectif de Popova et Stépanova d'être accessible à la population est toutefois plus grand encore, et ne les empêche pas de créer des produits commerciaux. Elles veulent être vues par le plus grand nombre de personnes afin de créer un « marché » pour leurs tissus. Cela passe nécessairement par la « vitrine » des boutiques de tissu. Du même coup, il y a distribution de ces créations, adaptée pour la vente aux consommateurs¹²⁶.



Fig. 29 Alexandre Rodchenko, *Tissu de Varvara Stépanova présenté dans une vitrine de magazine*, 1924, photographie (Kiaer 2005 : 119).

La dernière phrase du discours de Stépanova explicite le caractère improbable du projet : « À quoi ça sert de regarder des machines? Vous feriez mieux d'aller au musée » ». Si Stépanova ne mentionne pas directement qui sont les personnes qui auraient prononcé ce commentaire, elle implique cependant qu'il pourrait s'agir des employés de l'usine, ou même d'autres dirigeants travaillant avec Arkhangelski et Victorov surpris de collaborer avec des artistes. La mention portant sur les machines est aussi très éclairante. Comme l'écrivait Arkine, la méthodologie industrielle qui utilise la machinerie lourde rend très difficile la collaboration entre l'art et l'industrie : « le rêve de l'artiste de se lier plus

¹²⁶ Les designers de vêtement doivent toujours pallier à ce problème. Il y a nécessairement une « interférence » entre le « processus créatif » des artistes et le « résultat » destiné au commerce.

étroitement avec la fabrique et de subordonner la fabrication à l'influence de l'art s'est heurté aux lois de l'industrie, aux exigences de la technique mécanique et de sa méthodologie, si différente de la méthodologie artistique » (Arkine 1925 : 41). Devant la résistance de leurs collègues-travailleurs d'industrie par rapport à leurs méthodes, difficile de cerner leur statut. Sont-elles des employées de l'usine au même titre que les autres travailleurs ? La confusion règne quant à leur statut « d'ingénieur-artiste » travaillant dans une usine, et ce même si elles sont conscientes qu'elles font le pont entre l'art et l'industrie.

Malgré toutes ces difficultés et ces compromis, les artistes ont ardemment souhaité pouvoir adapter leur vision du constructivisme à leur création. À cet effet, Tatiana Strijénova note dans son livre *La mode en Union soviétique 1917-1945* (1991) plusieurs faits intéressants :

Dans un cahier de notes qu'elle tenait régulièrement, intitulé *Enregistrement des modèles de tissus*, Stépanova fait allusion à l'incompréhension que rencontraient leurs innovations. Ainsi, par exemple, aux réunions de la fabrique, « il nous a été proposé d'agrémenter nos réalisations constructivistes d'une note de fantaisie, seule condition pour que nos dessins soient acceptés » (Strijénova 1991 : 142, italique tel quel).

Strijénova poursuit : « On leur reprochait en effet d'exécuter les motifs "à l'aide de la règle et du compas, sans savoir dessiner", ou bien encore "leurs dessins [qui¹²⁷] semblaient liés entre eux et conçus selon les lois mathématiques" » (1991 : 142). Cette utilisation classique, presque allégorique, de l'utilisation de la « règle et du compas » réfère à leur statut « d'ingénieur-artiste », mais signale l'aspect très moderniste de leur démarche. Popova et Stépanova créent malgré tout des motifs originaux ayant une « esthétique constructiviste ». Même si les extraits choisis laissent penser que l'industrie tente d'avoir un droit de regard sur la production de motifs, les conditions de réalisation, elles, contraignent la production des artistes, tout en leur donnant des possibilités nouvelles. Les artistes sont résolues à adapter leurs créations afin que celles-ci puissent être reproduites par la machinerie industrielle. Elles doivent aussi les ajuster afin qu'elles puissent plaire aux acheteurs potentiels. Constat, nous l'avons soulevé, inévitable lorsque les artistes font le pas dans la production.

¹²⁷ Ajout de Strijénova.

2.3 Conclusion

Pour terminer ce chapitre, revenons une dernière fois sur le discours de Stépanova prononcé en 1930. Celui-ci exemplifie de manière succincte mais précise toutes les ambiguïtés qui sous-tendent le passage des artistes constructivistes-productivistes en industrie. Encore une fois, cette « impossible conciliation des inconciliables » devient évidente, mais cette fois-ci sous sa forme la plus concrète : c'est-à-dire dans l'incarnation de l'activité productiviste. Il s'agit ici d'une adaptation de la théorie constructiviste puisque les artistes doivent maintenant considérer les contraintes de l'industrie textile, elle-même soumise à des critères de production souvent incompatibles avec l'art.

Tout au long de ce chapitre, nous avons ciblé les incohérences entre la théorie et la pratique, mais aussi les positions divergentes qu'occupent les différents acteurs ayant participé directement ou indirectement à ce processus complexe. Comme nous avons pu le constater, les dirigeants de la fabrique jouent un rôle clé dans cette entreprise, de même que le choix des artistes préalablement sélectionnés, soit Aristark Lentoulov et Pavel Kuznetsov. Ce choix montre les désirs premiers des dirigeants, soit de travailler avec des artistes d'avant-garde figuratifs. C'est leur refus puis la publication d'un article dans le journal *Pravda* qui rend possible par la suite la collaboration de Popova et Stépanova. Les conditions que celles-ci posent à la fabrique à la signature du contrat confirment l'ambivalence que les artistes ressentent alors qu'elles tentent d'arrimer la création avec la production industrielle. Nous remarquons finalement que l'industrie est, elle-même, soumise à des objectifs qui sont difficilement compatibles avec l'art. Le statut ambigu des artistes se répercute sur le statut même des productions réalisées dans le contexte industriel.

CHAPITRE III

RENVERSEMENT DU TISSU VERS LE « MOTIF » DESSINÉ; ŒUVRES D'ART OU PRODUITS INDUSTRIELS?

Popova était une constructiviste-productiviste dans tout ce qu'elle faisait. Avec Stépanova, elle a été invitée à travailler à la Fabrique Tsindel et elle en était très fière.

— Anonyme 1924 : 4¹²⁸.

L'étude du processus ayant abouti au travail en industrie est décisive. Elle met effectivement en lumière les raisons qui ont rendu caduque la collaboration en industrie. Il reste par contre un volet complet à explorer : les particularités formelles des créations et la diffusion auprès du public. Alors que Stépanova est souvent citée dans les ouvrages portant sur la théorie constructiviste, c'est Popova qui est à l'avant-scène lorsqu'il est question de la production concrète de « motifs » pour tissus. C'est en effet cette dernière qui a produit la majorité des esquisses dessinées, même si Stépanova s'est aussi dédiée à ce volet créatif. Le dessin agit comme support ambivalent dans l'analyse du constructivisme. Ne sachant pas si les créations ont toutes été soumises à l'activité productiviste, donc une production concrète, nous restons prudente et nous ne fixons pas un statut définitif aux créations. Toutefois nous traitons du phénomène ambigu parce que Popova devient la « preuve » relative de la réussite du projet constructiviste-productiviste pour ses contemporains. En effet, lorsqu'elle décède en 1924, les tissus créés en industrie à partir de ses motifs sont vendus aux citoyens soviétiques. Si les personnes impliquées considèrent la concrétisation industrielle comme une forme de « réussite », qu'est-ce qui explique que ce soient les motifs qui sont passés à l'histoire plutôt que les tissus eux-mêmes? Pourquoi isoler les motifs du support qui leur est

¹²⁸ Notre traduction. Kiaer traduit l'expression de 1924 par : « Popova was a Constructivist-Productivist not only in words but in deed. When she and Stepanova were invited to work at [the First State Cotton-Printing] Factory, no one was happier than she was » (Anonyme, cité dans Kiaer 2005 : 89, l'ajout entre crochets est de Kiaer).

destiné? Considérant que la majorité des modèles de tissus ont été réalisés pour le contexte industriel, quelle est cette ambivalence qui subsiste sur le statut des motifs textiles? S'agit-il d'œuvres d'art ou de produits industriels? Impossible d'établir une réponse définitive. L'ensemble des exemples fournit la preuve que les dessins oscillent de manière constante dans cet entre-deux définitionnel parce que leur statut varie constamment. La source de ce problème terminologique semble jaillir de l'usage domestique auquel les tissus sont destinés. La production sérielle et la vente à bas prix des créations compliquent leur affichage muséologique. Ces problèmes surgissent dans les années 1920, mais ils trouvent une certaine résonnance aujourd'hui. Stépanova et Popova ont eu un « parcours mitigé » parce qu'il est impossible de parler strictement d'une « réussite » ou d'un « échec » face à leur collaboration dans l'industrie. Sans surprise, c'est toujours sur ce point que se joue notre problématique.

Par exemple, la transposition des disciplines constructivistes dans le travail en industrie n'est pas identique au projet formulé dans les manifestes. Cela permet de voir que les conditions pratiques ont une influence importante sur l'adaptation concrète des écrits à la production. Par ailleurs, la collaboration avec la fabrique a duré six mois. Durant cette période, Christina Kiaer indique que les « vêtements furent très portés dans les rues de Moscou » (Kiaer 1998 : 57). Tandis que Lavrentiev note sur un ton négatif que « seule une vingtaine [de tissus] ont été produits en industrie » (1988 : 79). Nous considérons à l'inverse que cette quantité est tout de même impressionnante si on se place du côté de l'industrie¹²⁹. Lavrentiev se reprend lorsqu'il dit que « [m]algré le petit nombre de modèles réalisés, l'influence de Popova et de Stépanova sur le renouvellement du tissu imprimé, aussi bien dans la Fabrique n° 1 que dans d'autres entreprises textiles fut considérable » (Lavrentiev 1988 : 83). Bref, impossible de tracer une ligne claire évaluant la portée élargie de ce type de production en 1923-1924.

Dans ce troisième chapitre, les recherches effectuées à Londres et principalement à Moscou seront mises à profit pour mettre en relation les écrits d'époque avec la diffusion

¹²⁹ Nous n'avons pas de données précises sur l'ensemble de la production. Toutefois, l'abondance des motifs présentés dans les « books » de l'Université d'État de textile de Moscou, A.N. Kosygin, présenté au chapitre II, tend à prouver qu'un grand nombre de motifs sont réalisés avant de passer dans la production industrielle.

muséologique actuelle des créations. Comme nous l'avons souligné dans l'introduction de ce mémoire, ce sont les peintures de Popova et de Stépanova qui sont à l'honneur dans les institutions muséales. L'ensemble des motifs de textile se retrouvent dissimulés dans les réserves, soustraits à la vue du public¹³⁰. Cette décision d'évacuer provisoirement ce type de production du musée d'art invite à la réflexion. Est-ce que ces motifs sont considérés comme des esquisses préparatoires servant au travail en industrie? Dans ce cas, qu'est-ce qui explique leur présence au sein des archives de musées? Le flou d'identification perdure.

3.1 Le constructivisme adapté au tissu imprimé

Avant toute chose, la collaboration de Popova et Stépanova avec l'industrie vise à transposer les différentes disciplines constructivistes, soit la tectonique, la facture et la construction dans sa forme d'objet matériel. Ce sont des points de références qui, rappelons-le, invitent Brik et VARST, dans leurs manifestes productivistes, à choisir le textile comme matériau qui sert d'exemple à leur discussion. Ce dernier offre de multiples possibilités de transformations de la surface, en plus d'être destiné à devenir un vêtement pouvant être porté au quotidien. La concrétisation de ce projet correspond donc plus directement à l'activité productiviste, soit la phase pratique du constructivisme. Bien sûr, l'enquête sur le processus ayant mené à la réalisation du projet s'est révélée beaucoup plus ancrée dans la sphère industrielle que ce qui aurait pu être anticipé. De ce fait, les artistes tentent de concilier les discours constructivistes avec cette opportunité d'intégrer une fabrique d'État. Cette adaptation est toutefois beaucoup plus conflictuelle qu'harmonieuse parce que les artistes doivent jongler avec des critères externes à leur propre pratique de production.

Souvenons-nous que la tectonique se définit, selon Gan, comme suit : « *La tectonique, ou le style tectonique, se fonde et se forme organiquement d'une part sur les caractères du communisme, de l'autre sur une utilisation rationnelle du matériau industriel* » ([1922] 1987 : 439, italique tel quel). La création de textiles utiles et pratiques, fabriqués dans une usine, correspond donc à cette idée générale de création d'objets utilitaires accessibles à

¹³⁰ Il ne faut par contre pas oublier que les musées présentent généralement 10% de leur collection au public puisque l'espace de présentation est limité. En outre, la conservation du textile est particulièrement ardue. Nous reviendrons plus précisément sur cet aspect dans le présent chapitre.

la population soviétique. Cette ambition politique fait écho à l'idéologie communiste qui transcende le constructivisme dans son entièreté. Par contre, « *l'utilisation rationnelle du matériau* » est ici contestable, car l'effet décoratif du motif n'a pas de véritable utilité. Il est donc difficile d'affirmer que cette perspective ait été respectée de manière rigoureuse.

La facture, discipline traitée en détail dans les manifestes, se définit quant à elle comme « *un matériau choisi consciemment et utilisé rationnellement, n'arrêtant pas le mouvement de la construction et ne limitant pas la tectonique* » (Gan [1922] 1987 : 440, italique tel quel). Afin de bien travailler la facture, l'artiste doit donc comprendre les propriétés intrinsèques du matériau choisi, le tissu dans le cas présent. De ce fait, ce choix conscient doit considérer la destination de l'objet créé et le tissu doit être porté au quotidien. Le désir de Popova et de Stépanova d'assister, de conseiller et de comprendre toutes les phases de la production et de la fabrication, des encres à l'impression, témoigne bien de cette conception du matériau, particulière au constructivisme. Il s'agit encore une fois d'une démarche déductive qu'ils empruntent à l'ingénieur. De plus, les motifs rendent difficile la compréhension de leur destination « vestimentaire ». Cette fois encore, notons que le goût des consommateurs a certainement interféré dans la création et, surtout, dans la production. Le marché du textile a effectivement pu influencer le style des motifs transférés sur le tissu qui ne dépendent plus uniquement du travail de Popova et Stépanova au sein de l'usine. Au cours des mois pendant lesquels elles ont œuvré à la fabrique, elles reçoivent des critiques, qui orientent la variété de motifs proposée. S'agit-il de propositions parmi d'autres, servant à trouver des motifs qui plairaient à la citoyenne soviétique et l'inciteront à se procurer les tissus vendus par cette usine d'État en particulier? Dans ce cas, il s'agirait de modèles traités indistinctement des autres motifs proposés par les designers engagés dans toutes les usines d'État. Le profit réalisé par l'industrie serait ici une justification plus grande. Sous la perspective artistique, le style géométrique et abstrait des dessins de Popova et Stépanova en fait des exemples nouveaux de la société communiste projetée dans l'avenir. Dans ces conditions, il s'agirait d'œuvres d'art représentant matériellement l'utopie et s'arrimant avec le processus révolutionnaire et de construction du communisme. Les propriétés de la facture sont donc propices à la réévaluation du statut des créations.

La construction est un terme particulièrement décisif dans la démarche constructiviste. Elle doit être comprise selon plusieurs schèmes d'analyse. Dans le contexte d'élaboration du manifeste *Le constructivisme* (1922), Gan tente d'établir une terminologie assez ouverte : « *Si la tectonique implique un lien entre l'aspect idéologique et l'aspect formel en donnant comme résultat l'unité de l'idée, et si la facture donne l'état au matériau, la construction, elle, ouvre le processus de la construction* » ([1922] 1987 : 440, italique tel quel). Cette discipline considère le « processus » de création comme la véritable matérialisation des aspirations constructivistes. En unifiant l'idéologie (la tectonique) et la matière (la facture), on obtient la construction. La collaboration de Popova et Stépanova avec la Première Fabrique de cotons imprimés constitue donc, à notre connaissance, l'étape la plus achevée de la transposition des disciplines. Par contre, puisqu'il y a déjà des failles ou des compromis, selon le point de vue choisi, dans l'application des principes, il est toujours difficile de bien évaluer les répercussions de cette collaboration entre les constructivistes-productivistes et l'usine.

Cette courte révision des disciplines constructivistes permet de comprendre que le textile — le matériau — est le lieu dans lequel se traduit la pensée constructiviste dans le travail de Popova et de Stépanova en 1923-24. Les traces de cette production restent toutefois rarissimes : rappelons que seulement deux exemplaires de matières textiles sont parvenus jusqu'à nous. Ce sont, par ailleurs, les dessins sur papier qui perdurent et qui ont été conservés.

3.1.1 Différences entre les motifs de Popova et de Stépanova

L'ensemble des motifs dessinés par les deux constructivistes-productivistes ont en commun la possibilité de fonctionner à des niveaux différents : la pratique et l'esthétique. D'une part, les propositions peuvent être considérées en regard de l'esquisse préliminaire servant de modèle pour la production sérielle. D'autre part, ces types de design nouveau tentent de répondre formellement aux disciplines constructivistes. Il peut donc s'agir d'œuvre d'art, symbole du mouvement révolutionnaire. Les créations des deux artistes préconisent l'élaboration de motifs géométriques et, comme le souligne Christina Lodder, la particularité de Popova est de décaler légèrement les formes de façon à créer des effets d'optique (2009).

Lavrentiev précise qu'il existe d'autres différences entre les œuvres de Stépanova et de Popova en lien avec l'utilisation des fonds :

La première dessine souvent les contours sans les remplir, de sorte que les formes adjacentes s'entrecroisent et présentent un contour commun. Pour mieux les distinguer, l'artiste applique des couleurs différentes sur chacun des éléments et sur leur intersection. Toute la surface est occupée, si bien qu'il ne reste pas de fond. Les éléments du motif s'amalgament dans un tout homogène où les interstices deviennent eux-mêmes des formes complémentaires. Pour Popova, au contraire, le motif se détache souvent sur un fond blanc ou coloré (Lavrentiev 1997 : 78).

Il faut par contre analyser un grand nombre de motifs pour arriver à ce constat, puisque les nuances entre les créations des deux artistes sont difficiles à identifier [fig. 30-31].

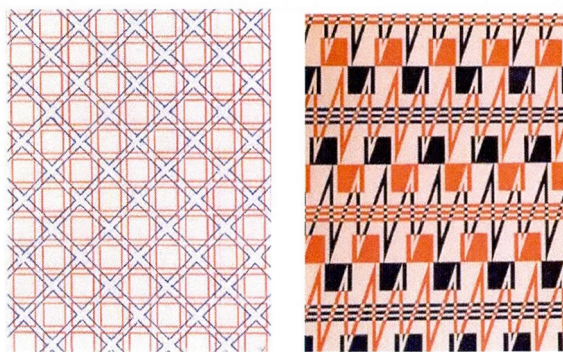


Fig. 30 Lioubov Popova. *Dessin pour tissu*, 1923, dessin (Strijénova 1991 : 135).

Fig. 31 Varvara Stépanova, *Dessin pour tissu*, 1924, dessin (Lavrentiev 1988 : 95).

3.1.2 Popova et la paysane de Tula

Nous l'avons mentionné, la production des artistes est beaucoup plus étudiée en regard des motifs constructivistes que par rapport à son potentiel manufacturier, même si ce point fait aussi partie de nos réflexions. Certes, Popova propose des créations vestimentaires pouvant inspirer la citoyenne soviétique [fig. 32]. Ce style particulier, déjà identifié comme « robe à volants », est un emprunt à la mode parisienne, adapté par l'artiste, et sur lequel elle

transpose ses motifs¹³¹ (Kiaer 1998). Ces propositions n'ont par contre pas été accessibles aux femmes d'époque, seuls les rouleaux de tissus aux motifs constructivistes sont vendus dans les magasins d'État.

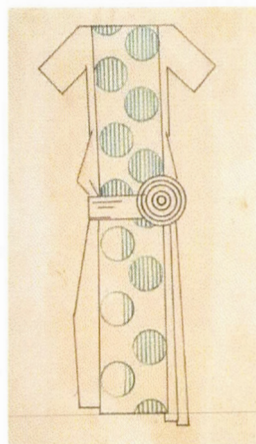


Fig. 32 Liubov Popova, *Esquisse d'une robe*, 1923-24, encre et aquarelle sur papier, 20, 8 x 12, 3 cm (Tupitsyn 2009 : 113).

D'ailleurs, la démarche de Popova est très claire. On précise qu'elle cherche à « concilier les critères économiques¹³², les lois extérieures du design et [à] adapter les motifs au goût mystérieux de la paysane de Tula¹³³ » (Anonyme 1924 : 4). Trois aspects importants ressortent de cet extrait. D'abord, l'artiste sait que le contexte de la NEP n'est pas favorable à la vente de tissus. Elle cherche donc à produire des modèles reproduits à peu de frais. Afin de plaire aux citoyennes soviétiques, elle cherche aussi à s'inspirer des formes de design européen moderne en vogue à cette époque. Ces deux aspects ont déjà été considérés dans notre étude. Ce qui est nouveau, c'est l'adaptation des motifs au « goût mystérieux de la paysane de Tula ». D'abord, notons que Tula est une ville provinciale située au sud de

¹³¹ Il existe des reproductions des vêtements créés par Elena Khoudiakova datant de 1985 (Strijénova 1991 : 140).

¹³² Cette précision fait référence à la période difficile économiquement qu'est la NEP, et à la nécessité de créer des rouleaux de tissus vendus à bas prix.

¹³³ Kiaer traduit l'expression par: « [she was] attempting in one creative act to unite the demands of economics, the laws of exterior design and the mysterious taste of the peasant woman from Tula » (cité dans Kiaer 2005 : 89).

Moscou. Par cette mention, Popova explique qu'elle veut interpeller la femme moyenne russe et non pas seulement le public de la capitale. La « paysane de Tula » n'existe pas comme personne unique, elle devient le symbole de la transformation de la société soviétique qui s'adapte au passage au communisme. Son « goût mystérieux », nécessairement variable, peut expliquer pourquoi l'artiste se démène à produire une très grande quantité de motifs géométriques. La répétition des formes permet ensuite aux citoyennes de créer des coupes facilement, sans nécessairement avoir besoin d'un patron précis. D'ailleurs, une mention apparaissant transcrite sur le mur de la Tate Modern indique que rien ne faisait plus plaisir à Popova que de voir une passante porter un vêtement créé à partir de ses tissus. Il est par contre difficile de dire si elle en croisait souvent dans la rue.

3.1.3 Popova comme chef de fil du constructivisme-productivisme

Décédée précocement de la scarlatine à l'âge de 35 ans en 1924, Lioubov Popova s'est en effet souvent vue attribuer le statut de chef de fil du constructivisme par de nombreuses critiques favorables aux révolutionnaires de gauche et par les acteurs du mouvement constructiviste. Tamara Glenny souligne le fait que le catalogue de l'exposition posthume dédiée à Popova¹³⁴ [fig. 33], publié en 1924, alimente cette interprétation : « This past spring [...] all Moscow was wearing fabric with designs by Popova without knowing it — vivid, strong drawings full of movement, like the artist own nature¹³⁵ » (cité dans Glenny 1991 : 97). Elle devient la « preuve » de la réussite du projet par ses contemporains. De plus, nous remarquons dans l'extrait cité plus haut qu'une fusion s'opère entre les motifs eux-mêmes et la personnalité de l'artiste. Les auteurs de la publication signalent la force et la vitalité de Popova, qualités qui semblent être transposées directement dans l'analyse formelle de ses créations.

¹³⁴ Nous n'avons pas eu accès à la version originale de ce catalogue d'exposition.

¹³⁵ Il semble que ce soit principalement les révolutionnaires de gauche qui aient opté pour ce type de motif géométrique.



Fig. 33 Alexandre Rodtchenko, *Design pour la couverture du catalogue de l'exposition posthume sur Popova*, 1924, gouache, crayon et encre sur papier, 16,4 x 13,9 cm (Tupitsyn 2009 : 24).

Dans ce même ordre d'idées, le deuxième numéro de la revue *LEF* rend un hommage bien senti à l'artiste. Intitulé « Commémoration à Liubov S. Popova » (Anonyme 1924), ce premier texte de la revue exprime la tristesse de ses amis face à son départ imprévu. Le texte est accompagné d'une image représentant le visage de l'artiste entouré de deux cercles, symboles qui rappellent les motifs géométriques développés par Popova et font référence à une auréole, accentuant ainsi son statut particulier [fig. 34]. Dans ce court hommage, on peut lire : « Popova était une constructiviste-productiviste dans tout ce qu'elle faisait. Avec Stépanova, elle a été invitée à travailler à la Fabrique Tsindel et elle en était très fière¹³⁶ » (Anonyme 1924 : 4). Cette mention, reprise en exergue dans ce chapitre, témoigne du fait que l'œuvre de Popova est présentée comme l'aboutissement du projet constructiviste sous sa forme productiviste. Son travail en usine interrompu par son décès, elle représente le « succès » de l'entreprise pour ses amis et collègues. Ils précisent ainsi que toute la vie de Popova et l'ensemble de sa carrière furent destinées à la mise en place d'un projet d'envergure : celui de l'établissement du constructivisme dans la société soviétique grâce au constructivisme-productivisme. Selon eux, elle est parvenue à avoir un impact dans la société grâce à sa collaboration avec la fabrique. Toutefois, cette double référence, à la fois la filiation au mouvement artistique, dont elle est issue, et la mise en relation avec le travail

¹³⁶ Notre traduction.

industriel, ne confrontent-ils pas encore un peu plus la difficulté de fusionner l'art et l'industrie textile? L'intervention industrielle vient une fois de plus créer la confusion dans l'interprétation du statut de l'artiste, vue comme une figure glorifiée. Cette célébration est assez contradictoire, si nous considérons qu'elle s'est investie dans une usine comme une grande proportion de prolétaires soviétiques à cette époque.



Fig. 34 Anonyme, *Sans titre*, 1924, impression sur papier
(Anonyme 1924 : 3).

En 1925, l'architecte David Arkine se positionne aussi par rapport au décès de Popova dans son article « L'artiste et l'industrie » (1925). Après avoir expliqué l'impact majeur qu'ont eu les manufactures de porcelaines d'État sur le ravitaillement de l'industrie soviétique, il signale plusieurs éléments intéressants sur l'implication de Popova dans la fabrique de cotonnades :

L'industrie textile n'est pas restée non plus étrangère au mouvement nouveau. Nommons Lubov Popova, dont la mort prématurée (il y a un an) nous a enlevé un novateur audacieux et doué, qui se faisait valoir non seulement dans la peinture théâtrale, mais aussi dans l'industrie; ses dessins originaux ont enrichi les tissus des fabriques de coton de Moscou. Cette subtile artiste disait quelque temps avant sa mort que rien dans son travail ne lui procurait tant de satisfaction que la vue d'une robe faite d'une étoffe d'un dessin de sa main; *ces paroles donnent l'expression de la tendance profonde de l'artiste moderne loin de son atelier personnel vers la construction de la vie même, vers la production des objets d'usage journalier* (1925 : 46, nous soulignons).

Cette explication est particulièrement importante parce que l'auteur dresse à la fois un portrait idéalisé de l'artiste « novateur audacieux et doué », devenue le porte-étendard du productivisme et emploie à la fois la terminologie « construction de la vie » et « production » affiliées à cette tendance. Cette distance qui sépare le texte hagiographique et idéologique de la réalité est assez typique. Dans le texte d'Arkine, on réfère même directement à la satisfaction de Popova à « la vue d'une robe faite d'une étoffe d'un dessin de sa main ». Cet aspect réfère au fait qu'elle cherche à plaire à la « paysane de Tula ». Popova est ainsi, dans les écrits de ses amis, transformée en symbole. Elle fait office de « preuve » de la relative « réussite » du constructivisme-productivisme, parce qu'elle s'est dédiée à ce projet jusqu'à sa mort. Stépanova, qui a déjà joué le rôle de théoricienne dans ce « parcours mitigé », tente aussi de dépasser les limites de l'art et l'industrie dans sa réalisation formelle.

3.1.4 Les vêtements de production créés par Stépanova

Dans son texte « Le costume d'aujourd'hui – la tenue de travail » ([1923] 1987), VARST propose trois types de vêtements : la *sportodezhda*, le vêtement de sport, la *prozodezhda*, le vêtement du travailleur, et la *spetsodezhda*, une sous-branche de la *prozodezhda* caractérisée par le vêtement pensé pour répondre à des besoins spécifiques, comme les tenues de chirurgien, de pilotes, d'ouvriers d'usine chimiques, de pompiers ou les costumes pour les expéditions polaires (Lavrentiev 1988 : 79). Le vêtement de sport existe sous forme d'habit, parce qu'il a été réalisé pour les étudiants de l'Académie d'éducation sociale pour un « spectacle sportif », un événement spécial qui n'est pas lié au sport en tant que tel (Lavrentiev 1988 : 59) [fig. 35]. Les autres propositions sont restées sous forme de prototypes. La création en série des *sportosezhda* souligne encore une fois l'interférence de la discipline de la facture sur le textile. Cette fois-ci, ce sont des uniformes qui font office de « costume » pour une équipe sportive. La méthode de réalisation ne nous est pas connue. Stépanova a-t-elle réalisée l'ensemble des vêtements à la main? A-t-elle reçu de l'aide extérieure? À l'inverse, s'agit-il d'uniformes réalisés lors du passage à l'usine? Nous n'avons pas d'indice sur la date précise de cette réalisation. Nous doutons toutefois que la fabrique ait pu mobiliser la machinerie des rouleaux de tissu pour une quantité négligeable de vêtement. L'hypothèse d'une petite équipe de couturière est plus probable. La question du vêtement

pouvant être porté au quotidien revient donc à l'avant-scène puisque c'est le rôle joué par l'industrie. Le « spectacle sportif » est fort probablement associé à une parade révolutionnaire, et non pas à son utilisation pendant la partie sportive. D'ailleurs, sur le plan formel, Kiaer révèle que la coupe asexuée par sa forme triangulaire s'adapte difficilement aux courbes du corps humain (1998 : 50-54). Cet aspect est pourtant essentiel de manière à faciliter les mouvements des joueurs sur le terrain. Cette adaptation concrète pour le jeu sportif peut d'ailleurs être mise en rapport avec la discipline de la facture. Nous comprenons toutefois que la transposition matérielle n'est pas aussi efficace dans la réalité.



Fig. 35 Anonyme, *Spectacle sportif*, photographie (Lavrentiev 1988 : 59).

3.2 Diffusion muséologique des motifs constructivistes

Jusqu'à maintenant, nous avons analysé les pièces selon les points de vue divergents de l'art et de l'industrie. De nouveaux éléments viennent encore brouiller les cartes. En effet, les créations n'oscillent pas seulement entre les deux disciplines opposées. Elles ont aussi été présentées au public sous une forme toute aussi contradictoire. En participant à « L'exposition des arts décoratifs et industriels modernes » de Paris en 1925, les tissus et motifs sont soumis au regard du public et de la critique parisienne à la fois comme « œuvres d'art » et « produits industriels », une dualité que partagent les autres créations présentées dans ce contexte. De même, lors des visites actuelles des musées, il nous a été possible de vivre l'expérience offerte par les oeuvres. Finalement, les produits dérivés créés au cours des dernières années sont, eux aussi, une trace de cette réactualisation de l'industrie. En passant

par la production sérielle, des reproductions de tissus sont aujourd'hui vendus dans les boutiques du musée, opérant un renversement par rapport aux méthodes de productions souhaitées par Popova et Stépanova.

3.2.1 « L'exposition des arts décoratifs et industriels modernes »

Le décès de Popova en 1924 n'a pas empêché Stépanova de soumettre leurs créations à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925. Le titre de l'exposition dédiée aux « arts décoratifs et industriels » met en évidence la filiation complexe du statut des créations, confondues dans cette expression évocatrice¹³⁷. Malgré tout, cet événement d'envergure est le lieu privilégié pour rendre les motifs accessibles au public étranger. Il témoigne du même coup du fait que les artistes veulent faire partager leurs créations en dehors des frontières de la Russie soviétique. L'exposition devient un moyen de diffuser la production de l'U.R.S.S. auprès d'un public international permettant « de manière décisive à briser l'isolation [sic] de la Russie soviétique, [en permettant] la création de nouvelles relations commerciales et [en propageant] l'image de marque du pays et de ses nouveaux objectifs politiques et esthétiques » (Collectif 1993: s. p.). Il s'agit donc d'une occasion sans précédent pour faire partager les idées et la production soviétique, et ce, même si les constructivistes doivent adapter leurs méthodes de diffusion aux conditions d'un événement à grand déploiement. Nous avons d'ailleurs largement traité des textes d'Arkine et Lebedeff, qui furent publiés en lien avec cette exposition. Nous l'avons vu, la compréhension du désir des artistes de lier l'art et l'industrie est tout à fait dans l'air du temps. Les critiques sont loin d'être unanimes et nous verrons qu'elles proposent différentes interprétations des créations d'influence textile.

3.2.1.1 La critique positive

D'abord, selon certains analystes, « [l']art constructiviste devint le nouveau mouvement en vogue et il fut annoncé à Paris on ne peut plus ouvertement ou massivement »

¹³⁷ Il existe encore à ce jour des débats à savoir si les arts décoratifs sont l'équivalent des arts plastiques.

(Collectif 1993 : s.p.). Le fait que ce mouvement soit « en vogue » montre de manière évidente que leurs qualités esthétiques sont appréciées d'une partie du public étranger. Avant même le début de l'exposition, nous pouvons lire dans les *Cahiers du communisme*, l'organe du Parti communiste français, que :

La réception des objets de l'industrie artistique des fabriques est aussi presque terminée. Ici, seront présentées largement les produits de l'industrie textile des Soviétiques, notamment des tissus variés présentant des dessins tout nouveau (Anonyme 1925 : 924-925).

La politique n'est pas non plus étrangère à cette critique favorable. L'extrait traite indirectement de la production de Popova et Stépanova et des autres constructivistes en mentionnant leur style qui se distingue de ce qui est connu jusque-là. Bien sûr, ce type de journal propagandiste tend à se réappropriier les « dessins tout nouveau », alors qu'il est bien connu que d'autres artistes européens ont aussi produit des motifs géométriques.

Valérie Guillaume, dans son article « Les artistes russes à la mode de Paris » (1997a), précise que :

Dans le catalogue de l'Exposition de 1925, le recensement des costumes et des textiles permet de distinguer en termes quantitatifs, les productions traditionnelles des productions à l'esprit moderne d'artistes aisément identifiables : Lioubov Popova, Varvara Stépanova, peut-être sous le numéro II, et Ludmila Maïakovskaïa*, sûrement sous le 12. Dans la salle octogonale (p.74) sont présentés des « fichus et des châles, genre Kalma-Volga, et des cachemires fabriqués au Kamvolny trust d'État (Moscou) »; les « cotonnades de la Première fabrique d'indiennes à Moscou (trust de l'industrie du coton de Moscou) » sont répertoriées sous le numéro II : Popova et Stépanova y travaillaient encore en 1924 (Guillaume 1997a : 82-83).

Selon toute vraisemblance, ce sont des tissus qui sont présentés à l'exposition de 1925 et non des dessins. À ce titre, n'oublions pas que plus d'une vingtaine de tissus ont été produits en industrie (Adaskina et Sarabanion 1989 : 300, Lavrentiev 1988 : 79). Il est donc tout à fait légitime de supposer que, malgré la description qui est donnée, des motifs dessinés sont aussi proposés. Dans le livre *Rodchenko-Stépanova-Paris-Moscow. Exposition de 1925-Catalogue*, sous la section « Arts appliqués », nous pouvons lire :

Alexandre Rodchenko accrocha les textiles de Varvara Stépanova (avec les motifs de Lioubov Popova) aux panneaux d'entrée du Grand Palais, conduisant à la section russe. Certains dessins étaient imprimés et représentaient par conséquent les étoffes véritables. En 1925, Lioubov Popova et Varvara Stépanova étaient les seules à dessiner des motifs purement géométriques qui traduisent la force et l'énergie du constructivisme (Collectif 1993 : s.p.).

Cet extrait souligne l'ambiguïté entre les motifs et les tissus. La phrase « Certains dessins étaient imprimés et représentaient par conséquent les étoffes véritables » implique que certains sont imprimés et d'autres ne le sont pas. La dernière phrase de l'extrait est aussi problématique. Nous le savons, il est faux d'affirmer que les deux femmes sont « les seules à dessiner des motifs purement géométriques ». Au contraire, ce style de création est aussi valorisé par Sonia Delaunay¹³⁸ et Giacomo Balla, pour ne nommer que ceux-là (Guillaume 1997b).

3.1.1.2 La critique négative

Si les exemples précédents renvoient à la production de motifs textiles à saveur constructiviste, d'autres critiques sont beaucoup plus sévères. L'encyclopédie d'époque consacrée à l'exposition fait ce constat sur les tissus soviétiques :

U.R.S.S. — En dehors des quelques exagérations futuristes, on peut dire que les étoffes présentées par la section de l'U.R.S.S. manquaient généralement d'originalité & de richesse. En les voyant, on ne peut s'empêcher de constater que, si le fond populaire des broderies russes garde un charme incontestable, tous les trusts, qui règlent à l'heure actuelle la vie économique du pays, n'ont pas encore pu faire évoluer l'art vers des productions capables de rivaliser avec d'autres pays d'Europe (Collectif [1925] 1977 : 56).

Cet extrait suggère que les tissus constructivistes ont bien été vus, mais aussi jugés négativement par certains publics. Ce sont les motifs traditionnels qui ont toujours la cote, parce qu'ils correspondent mieux à l'interprétation que la France se fait de la production de l'U.R.S.S. De plus, un jugement de valeur suggère que la qualité des créations est inférieure à

¹³⁸ Delaunay ouvre la première de ses trois boutiques en 1916. Elle présente aussi des vêtements à l'exposition de 1925 dont il est présentement question.

celles d'autres pays européens. Il est par contre difficile d'évaluer si c'est uniquement le style qui pose problème à ces analystes. La critique provient aussi possiblement de la qualité discutable des cotons imprimés qui est bien loin de la finesse des broderies russes ou des créations issues de la haute couture.

Dans un texte publié à Paris en 1925, Serge Romoff émet des propos beaucoup plus nuancés en parlant du théâtre constructiviste et de l'art du livre :

Si l'ensemble de la section russe ne révèle rien d'extraordinairement neuf, il faut toutefois reconnaître que deux parties de cette section méritent un intérêt particulier. [...] L'école constructiviste qui se manifeste depuis quelques années en Russie a réalisé en effet des prouesses dans le sens de l'agencement architectonique de l'espace et de la mise en scène. Malheureusement, nous nous trouvons en présence de maquettes statiques qui ne nous donnent aucune idée du dynamisme théâtral, auquel elles servent de décors et de fonds. [...] À ne considérer que la partie théâtrale et l'art du livre, ainsi que le pavillon lui-même de l'U.R.S.S., qui est une des meilleures choses de toute l'Exposition décorative internationale, nous pouvons dire que depuis la Révolution, la Russie marque une étape importante dans l'évolution de l'art moderne (1925 : 125-126).

Nous nous attardons à cet extrait, d'une part, pour montrer que l'auteur omet totalement de parler de la création textile, et ce, même s'il y a une image avec des tissus traditionnels de la République d'Ukraine sur la même page du texte. Cette omission semble indiquer que les motifs n'ont pas retenu l'attention de l'auteur. D'autre part, il fait une critique favorable du théâtre constructiviste, auquel Popova et Stépanova ont participé¹³⁹.

3.2.2 L'affichage actuel des coupons de tissu

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes référés aux textes d'époque pour appuyer notre argumentation. Dans les deux dernières sections du mémoire, nous nous permettons de transposer cette vision acquise de l'industrie à l'expérience vécue au regard des créations. Bien évidemment, la question de la muséologie peut être développée selon plusieurs angles

¹³⁹ Ce sujet très vaste nécessiterait une étude approfondie car elle témoigne d'un autre pan de la démarche de Popova et Stépanova.

d'approche. Nous interrogeons l'affichage des tissus parce que leur origine industrielle opère un renversement qui nous semble toujours effectif aujourd'hui. En effet, l'usage quotidien à la base de la démarche de Popova et Stépanova met en doute leur présentation dans les expositions artistiques. Il importe donc de les analyser même si le matériau textile datant de 1923-1924 reste très rare. Ce sont plutôt les dessins de motifs qui perdurent à ce jour.

Dans un premier temps, notons que deux créations regroupant six différents motifs imitent de façon convaincante les coupons de tissus véritables [fig. 5-6]. Dans un deuxième temps, l'existence actuelle de deux motifs imprimés sur matière textile, produits à la fabrique en 1923-1924, intrigue [fig. 4]. Ils sont les deux seules traces matérielles du passage de Popova et Stépanova à la fabrique. Regroupés dans un cadre unique, ces fragments de tissus n'ont paradoxalement pas pu être transposés sur un vêtement utile au quotidien, alors qu'ils auraient dû avoir cette fonction utilitaire. À l'opposé, les tissus semblent avoir été conservés comme un indice de l'implication de Popova dans l'industrie, un phénomène unique. Toutefois, on sait qu'une vingtaine de tissus a été réalisée dans une période de six mois, ce qui est considérable¹⁴⁰. Il est donc nécessaire d'évaluer les répercussions de ce type de pratique sur la sphère artistique.

D'ailleurs, les deux seuls coupons de tissus existants auxquels nous avons eu accès sont conservés dans les archives de la Nouvelle Galerie Tretiakov¹⁴¹. Ils sont inspirés, dans les deux cas, de deux dessins réalisés par Popova en 1923-1924. Les échantillons textiles sont présentés ensembles, montés dans un cadre pouvant s'accrocher au mur [fig. 4]. S'ils ne sont pas visibles dans la collection permanente, ils ont toutefois été présentés au public londonien en 2009 lors de l'exposition « Rodchenko & Popova. Defining Constructivism » de la Tate Modern. Notons d'emblée que les coupons de tissus sont présentés de la même manière que les peintures, les dessins et les estampes, révélant qu'ils peuvent être perçus en regard de la discipline artistique, ou que du moins ils l'ont été par les conservateurs qui en sont

¹⁴⁰ Il n'existe pas de données précises sur la quantité de métrage vendue, les chiffres de vente ou la popularité des tissus auprès des citoyennes soviétiques. L'intégration de cette production au sein de l'industrie déjà existante peu expliquer l'absence d'archives à ce sujet.

¹⁴¹ Nous sommes consciente qu'il pourrait exister d'autres coupons de tissus dans un autre lieu, muséal ou non.

responsables. Par contre, n'oublions pas qu'ils ont été produits en série à partir des mêmes rouleaux d'impression utilisés pour les autres types de tissus produits à cette époque. Il est donc difficile d'affirmer clairement leur filiation. Plus encore, l'impression des motifs a été possible grâce à des esquisses dessinées. Ce type de production, parfois considéré uniquement comme des études préparatoires, est très abondant dans le cas des constructivistes-productivistes. Popova, très prolifique, comme le souligne la caricature représentant l'artiste poussant une brouette de motifs [fig. 1] en aurait produit une très grande quantité (Adaskina et Sarabaniov 1989 : 300).

Les coupons de tissu de la Nouvelle galerie Tretiakov ont acquis une certaine notoriété historique, non seulement comme matière textile, mais aussi comme représentation picturale. En effet, dès les années 1920, ces motifs apparaissent en illustration aux textes de Lebedeff (1925) [fig. 36] et d'Arkine (1925) [fig. 37]. Le motif qui accompagne le texte d'Arkine est clairement attribué à Popova, alors que la mention de Lebedeff ne précise pas directement la provenance de l'illustration. L'hypothèse de l'attribution à Popova est toutefois solide, car le motif est très similaire, presque identique, à celui présenté en introduction [fig. 4]. Considérant que la conservation du tissu est très difficile — fragilité des fibres du textile par l'usage répété, possibilités de moisissures et sensibilité du matériau à la lumière¹⁴² — il est permis de penser que le premier propriétaire¹⁴³ a reconnu leur importance et leurs qualités esthétiques. De plus, le fait qu'ils apparaissent dans le catalogue de l'importante exposition de Paris sur les arts industriels leur confère une notoriété loin d'être anodine. Cette popularité des motifs présentés dans un contexte d'une exposition sur les « arts industriels » identifie la double filiation de l'événement au milieu artistique et industriel.

¹⁴² Ces informations proviennent du Centre de conservation du Québec (s.d.).

¹⁴³ Il ne nous a pas été possible d'identifier le premier propriétaire de ces tissus.



Fig. 36 Liubov Popova (attribué à), *Dessin pour tissu imprimé*, 1923-1924, impression sur papier (Lebedeff 1925 : 57).



Fig. 37 Liubov Popova, *L. Popova Dessin pour tissu imprimé*, 1923-1924, impression sur papier (Arkine 1925 : 39).

Par ailleurs, si les deux coupons de tissus de la galerie Tretyakov se présentent comme des tableaux [fig. 4], les motifs, non produits, encore accessibles aujourd'hui s'affichent parfois au contraire à la manière d'échantillons de tissu [fig. 5-6]. La façon de disposer les formes dessinées sur le papier rappelle la méthode usuelle pour présenter des coupons de tissus en reproduisant la série d'exemples de motifs. Par contre, il s'agit d'une représentation peinte avec de l'aquarelle et non pas de matières textile. Cet élément, jamais étudié, semble confirmer la pertinence de notre analyse des liens contradictoires qui unissent ces produits de l'industrie textile et du milieu des arts. L'emploi de l'aquarelle, un matériau généralement associé à la production artistique, interfère dans la réception des créations et les éloigne de la production sérielle.

3.2.3 Les adaptations contemporaines

De nos jours, Popova et Stépanova jouissent d'un statut artistique bien établi. Nous avons vu que leur production continue à être présentée dans les grands musées du monde et étudiée autant sur le plan idéologique, esthétique que formel. Il ne fait pas de doute qu'elles contribuent à l'institution artistique. Toutefois, leur travail sur le tissu fait surgir des contradictions nouvelles. En effet, si leurs créations textiles se trouvent principalement en

Russie, leurs toiles se trouvent dans les musées artistiques¹⁴⁴. Ces toiles sont aussi exposées dans d'autres types de musées¹⁴⁵ où elles servent des objectifs de contextualisation. Pensons, par exemple, à la création posthume que nous avons découverte suspendue dans une structure d'avion au Musée Maïakovski de Moscou. Cette création est intégrée à la muséographie dédiée au poète affilié au Front gauche de l'art (LEF) et ami des constructivistes. Nous y voyons une effigie de Stépanova « portant » un vêtement de tissu véritable [fig. 38]. Il est peu probable qu'il s'agisse d'un vêtement original, parce que le musée est créé *a posteriori*. Soulignons au passage le double cercle qui entoure la tête de l'artiste, très esthétisant parce que géométrique, et qui rappelle « l'auréole » tracée autour de la tête de Popova dans son hommage faite dans la revue *LEF* en 1924. Or, ce vêtement comme symbole constructiviste, est-il maintenant considéré comme une œuvre par la réévaluation du travail des constructivistes, ou au contraire, fait-il figure d'artéfact dans l'abondance incalculable d'objets présents dans le musée? Ces autres pièces ont-elles été produites en série où s'agit-il d'originaux d'époque? Encore une fois, il est difficile de se situer face à cette production ambiguë.



Fig. 38 Anonyme, Stépanova « portant » un costume de sportodezhda, tissu, métal, papier, Musée Maïakovski, Moscou (Photographie personnelle, 2010).

¹⁴⁴ Certaines œuvres constructivistes sont présentes dans des musées hors des frontières de la Russie, tel que le Museum of Modern Art de New York ou le Centre George Pompidou de Paris.

¹⁴⁵ Nous pensons à des musées littéraires, hagiographiques, etc.

Finalement, un dernier élément fait état du poids de l'industrie sur l'impact de la production de tissus. Lors de la visite à la boutique de la Tate Modern de Londres, il a été possible de se procurer trois exemplaires reproduisant des motifs transposés sur des accessoires vestimentaires. Le sac, le foulard et le bandeau n'existaient pas sous cette forme au début des années 1920. Il s'agit donc nécessairement de produits dérivés, comme on le fait avec des œuvres très connues, comme les *Nymphéas* (1916-1926) de Claude Monet, ou même, à une autre échelle, la *Mona Lisa* (1503-06) de Léonard de Vinci. En effet, les musées reproduisent les chefs-d'œuvre en série de manière à ce que les clients puissent posséder une copie des œuvres des grands maîtres sur des objets divers, comme des parapluies, des sacs, des tasses, etc. Dans le cas des reproductions des tissus de Popova, la différence est que près de cent ans plus tard, les motifs imaginés par Popova sont finalement passés par la reproduction industrielle en série. Il s'agit d'une différence majeure avec les reproductions d'une toile unique, puisque l'original évolue uniquement dans un contexte artistique. L'entrée dans l'industrie permet en quelque sorte à Popova de concrétiser son pari, pourtant si difficile à tenir. Paradoxalement, cette diffusion se limite à la clientèle de la boutique du musée¹⁴⁶, qui se procure à fort coût les produits dérivés de l'exposition. Cette clientèle est bien loin de celle imaginée par les artistes constructivistes des années 1920 : la passante de Tula, par exemple. Dans cette situation complexe, nous ne pouvons toujours pas statuer que ces tissus sont des œuvres d'art ou des produits industriels, confusion qui perdure encore et toujours.

3.3 Conclusion

Ce chapitre a été le témoin de nombreuses ambivalences qui s'opèrent par le glissement du tissu vers le motif, et vice-versa. Ce renversement par rapport aux analyses réalisées dans les deux premiers chapitres, témoigne de la difficulté d'asseoir de manière précise le statut des créations. En intégrant la dimension industrielle dans la sphère artistique, il n'est plus possible d'établir clairement si le résultat est une « œuvre d'art » ou un « produit industriel ». Alors que seulement deux tissus véritables existent toujours, ce sont les motifs

¹⁴⁶ La recherche actuelle considère le phénomène des boutiques de musée, qui sont à la fois des organismes de financement pour les musées, et aussi des lieux d'éducation et de légitimation de la collection (Théobald 1991, Bayard et Benghozi 1993, Mottner et Ford 2005).

de tissus qui sont les témoins de cette production. Cette disparition de la matière textile au profit du dessin a d'abord des conséquences dans l'art et dans l'industrie. La concrétisation des disciplines du constructivisme de tectonique, de facture et de construction est paradoxalement mise en péril par ces tentatives d'application en industrie. Les motifs qui sont aujourd'hui préservés dans les musées peuvent être vus comme des modèles préparatoires, tout comme des dessins nouveaux à l'image de la théorie constructiviste.

Alors que les procédés mis en œuvre pour diffuser les motifs auprès de la population soviétique brouillent les cadres de l'art et de l'industrie, la critique de l'époque accentue la confusion déjà fort palpable. L'exposition des « arts décoratifs et industriels modernes » de Paris, souligne par son seul nom le conflit qui déteint sur la production de tissu et de motifs. Finalement, le contexte actuel continue même à souligner le fait que l'industrie textile soviétique influence la production de Popova et Stépanova. Ces répercussions trouvent même un nouvel écho dans les adaptations contemporaines de leur production industrielle.

CONCLUSION

Les rayures de Stépanova rencontrent un tel succès qu'on les utilise pour les guérites des sentinelles aussi bien que pour les bornes kilométriques.

— Alexandre Rodtchenko [1924],
cité dans Lavrentiev 1997 : 79.

L'objectif de cette recherche a été de démontrer toute l'énergie déployée par les constructivistes-productivistes Popova et Stépanova pour rendre possible ce rêve de lier l'art à la vie quotidienne. Nous avons pu comprendre toutes les difficultés générées par leur passage en industrie, tant au niveau de la théorie que de la pratique. En effet, les artistes jouissent d'un statut artistique antérieur au passage en industrie qui oriente leur démarche. Elles ne sont toutefois pas les seules à intervenir dans la définition de la terminologie constructiviste qui a des répercussions sur le passage en usine. Elles doivent donc concilier leurs propres interprétations des termes avec la réalité de la production en série. De plus, elles sont influencées par les débats s'étant déroulés à l'Inkhoul. Les compromis que les artistes ont dû faire ne sont pas seulement théoriques. Des acteurs industriels interfèrent aussi dans la collaboration qui a eu lieu avec la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou en 1923-24. En outre, la production sérielle et même les pièces uniques réalisées dans ce contexte ne permettent pas d'établir de manière définitive si leurs créations de tissus et de motifs sont des œuvres d'art ou des produits industriels. Les artistes doivent composer avec toutes ces contradictions. Le résultat créé, tant sur un support textile que dessiné ou peint à l'aquarelle, est donc nécessairement un amalgame imparfait de toutes ces conditions externes. Popova et Stépanova ont accepté de jouer avec les contradictions inhérentes au constructivisme-productivisme et avec les résultats surprenants qui jalonnent l'argumentation de ce mémoire de maîtrise.

Si nous avons proposé lors du troisième chapitre que les motifs textiles réalisés par les constructivistes-productivistes continuent d'osciller entre le monde de l'art et la sphère de l'industrie, certains documents rappellent constamment notre distance temporelle par rapport

aux événements décrits. Cet écart temporel suggère du même coup la possible disparition de certaines « incarnations » des tissus dans le quotidien soviétique des années 1920. Par exemple, l'extrait relaté par Rodtchenko dans la citation en exergue surprend, car il apparaît dans le journal *Nach gaz*, celui où avait été publiée la caricature humoristique présentant Popova poussant une brouette de tissus [fig. 1]. Se pourrait-il que les motifs aient été véritablement utilisés afin de fabriquer des objets utilitaires et accessibles à la population? Et ce dans des contextes aussi éloignés des mondes de l'art et de la mode? Certains des auteurs auxquels nous nous sommes intéressés, tels que Brik en 1924 (1987) et Aranovitch en 1926 (cité dans Lavrentiev 1988 : 83), suggèrent que cela a été possible.

Bien entendu, cette analyse réalisée près de cent ans après la production des motifs reste hasardeuse, justement parce que les traces de l'influence du constructivisme dans la vie quotidienne ont pratiquement toutes disparues. Cela dit, il existe aujourd'hui une guérite de sentinelles très surprenante aux abords de la forteresse Pierre-et-Paul de St-Pétersbourg [fig. 39]. Le motif géométrique qui la décore est semblable à un motif géométrique attribué à Popova (2007) [fig. 40]. Rodtchenko, auteur de la mention en exergue, traite des motifs de Stépanova alors qu'il est ici question de Popova. Il ne peut donc s'agir de la même guérite. Toutefois, l'usage de ces motifs indique que les deux artistes ont eu une production de motifs qui a pu être transposée sur d'autres surfaces que sur le tissu dédié aux vêtements. La réflexion sur le statut des motifs se transpose à ce nouveau support. Est-il possible d'établir que le dessin qui inspire cette reproduction est une œuvre d'art? L'utilisation de ce style peut-il seulement être le fruit du hasard? Dans ce cas, pourquoi l'un prend-il le dessus sur l'autre? Cet exemple témoigne à nouveau de la difficulté à cerner le passage, toujours aussi ambitieux, des artistes constructivistes à franchir le pas vers le quotidien.



Fig. 39 Anonyme, *Guérite près de la forteresse Pierre-et-Paul*, bois peint, Saint-Petersbourg, Russie (Photographie personnelle, 2010) (image à gauche).

Fig. 40 Lioubov Popova, *Motif de tissu*, 1923, gouache sur papier (Knall 2007 : 112) (image à droite)

Au-delà des créations textiles et des motifs affiliés qui bousculent la formulation de leur statut, les textes écrits par les constructivistes ramènent à des concepts élaborés par ces derniers. Le constructivisme s'avère faiblement adapté à l'intervention d'artistes dans l'industrie. En effet, les textes théoriques produits par les artistes avant et pendant leur collaboration avec la fabrique de coton suggère que la sphère industrielle constitue la réponse à la recherche de formes utilitaires. Suivant cette logique, les artistes adaptent graduellement leurs discours à la réalité de la production en fabrique. À l'origine, les écrits sur le constructivisme et le productivisme sont dirigés vers la création d'objets utilitaires, qui ont pour objectif de contribuer à faire partager l'idéologie communiste. En s'autoproclamant « ingénieurs-artistes », en visant l'objectivité dans la création et en adoptant une démarche scientifique, ils transforment tous les critères qui orientent le statut artistique de création vers une confusion de leur statut. En effet, les artistes membres de l'Inkhok dénoncent l'esthétisme incarné dans la « composition » et optent donc pour la construction, visant une relative objectivité scientifique derrière la création. Les débats qui se déroulent à l'Inkhok donnent lieu à des manifestes expliquant les « disciplines » de facture, de tectonique et de construction. Ces concepts, qui proposent une méthode de production axée sur la compréhension par l'artiste des matériaux et sur la création d'objets utilitaires dans le contexte soviétique émergent, sont théoriquement à la base du choix de Popova et Stépanova

d'opter pour la création textile. Nous avons aussi vu qu'une certaine convergence a lieu entre les désirs des artistes et ceux de l'industrie textile. Alors que nous pouvions nous attendre à ce que l'initiative d'une collaboration entre les constructivistes et l'industrie soit initiée par les artistes eux-mêmes, c'est plutôt l'industrie qui prend les devants et planifie d'intégrer des artistes dans ses rangs en visitant les Vhutemas et en publiant un article dans le journal *Pravda*. De plus, les dirigeants de l'usine interfèrent dans le processus en suggérant la candidature de Pavel Kuznetsov et Aristark Lentoulov, avant d'accepter Popova et Stépanova dans leurs rangs.

Nous assistons alors à la mise en place de conditions de travail ambiguës dans lequel les artistes doivent concilier les critères de la théorie constructiviste, le goût des dirigeants, la sélection des consommateurs et, finalement, leur propre démarche artistique. Considérant tous ces aspects, le processus d'intégration à la sphère industrielle apparaît beaucoup plus complexe que prévu et difficile à cerner. Plutôt que de parler d'une « réussite » ou d'un « échec », nous proposons que l'ensemble du projet d'imbrication de l'art avec l'industrie constitue un « parcours mitigé ». Plus nuancée, cette expression montre qu'à chacune des étapes, Popova et Stépanova, mais aussi tous les acteurs impliqués, ont cherché des alternatives pour concilier, dans la mesure du possible, les impondérables de la vie quotidienne. Nous savons de ce fait que les tissus ont été distribués en magasins et que certaines femmes les ont utilisés pour se confectionner des robes. Malgré ceci, seuls deux tissus ont survécu. Ce sont paradoxalement les motifs, non imprimés sur tissus, qui sont à l'avant-scène de l'activité productiviste, pourtant tournée vers la production matérielle du textile. Ce sont les designs de motifs qui constituent, en effet, la trace dessinée de cette production sérielle en usine. Plus encore, les motifs dessinés sont présentés, dans le contexte muséal, comme des échantillons de tissus. Cet exemple fort atteste que les artistes jonglent constamment avec l'implication de l'industrie dans un projet créatif, projet qui garde plusieurs marques de la sphère artistique.

En formulant l'expression « concilier les inconciliables », le thème qui structure cette étude, Conio cible toutes les subtilités de la démarche effectuée par Popova et Stépanova pour s'intégrer à un milieu de travail industriel (1987b : 12). Il fait également une mention qui trouve tout son sens : « C'est l'utopie, c'est la folie de l'avant-garde russe depuis le début

du siècle d'avoir cru possible l'impossible [...]. C'est aussi sa grandeur » (1987b : 13). Certes, il s'agit assurément d'une « folie », d'une « utopie » même, mais c'est toutes les contradictions de l'union entre l'art et la production qui en fait sa « grandeur ». L'auteur signale la confusion générale de la démarche, constamment renouvelée, qui ressort de la collaboration de Popova et Stépanova avec la Première fabrique de cotons imprimés. Ce projet, plus grand que nature, a su montrer une nouvelle façon de percevoir l'art en considérant la méthodologie industrielle, mais aussi en questionnant la place des artistes dans le monde de l'art lorsqu'ils tentent eux-mêmes de s'en détacher.

Certaines répercussions dans le paysage contemporain, conséquence d'un renouveau de l'intérêt pour les pratiques productivistes des années 1920, ont déjà été identifiées. Pensons notamment à la reproduction des motifs comme produits dérivés ou à la présence d'une guérite à saveur constructivistes. Dans cette même perspective, l'apport de ce mouvement est encore fort présent aujourd'hui. Il inspire même des artistes actuels. Par exemple, l'artiste canadien David Mabb, qui travaille à Londres depuis plusieurs années, utilise entre autres les motifs proposés par Stépanova et Popova pour créer des grandes fresques faites de tissus. Le style plus ornementé de William Morris se fusionne avec l'abstraction des formes géométriques des constructivistes [fig. 41]. Présent lors de la journée d'étude *Constructivism and the Art of Everyday Life* organisée en lien avec l'exposition « Rodchenko & Popova. Defining Constructivism », il a présenté une conférence intitulée « William Morris and the Constructivists. What went wrong? ». La réflexion sur la place de l'industrie dans la transformation textile, aussi attribuable à William Morris, est aussi sous-entendue. Sur le site Internet de la *Contemporary Art Society*, dans la section dédiée à la production de l'artiste, nous pouvons lire :

Mabb's paintings, photographs, textiles and videos all, in different ways, work with and against Morris' utopian designs by contrasting them with other forms of modernist production, including Malevich, Rodchenko, Stepanova and Popova paintings and designs, modernist architecture and photographs of industry (Contemporary Art Society s.d.).

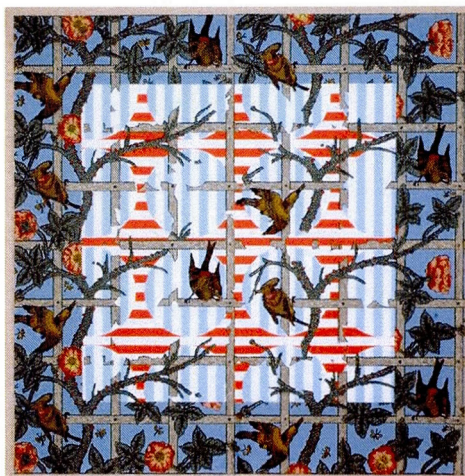


Fig. 41 David Mabb, *Variant 1, Morris, Treillis/Stépanova*, 2006, peinture et tapisserie monté sur du lin, 42 x 42 pouces (Contemporary Art Society s.d.).

Cet artiste réévalue donc la portée du mouvement Arts & Crafts, qu'il met en relation avec la production des constructivistes, formellement plus éloignée, de la décoration de textiles préconisée par Morris. Mabb utilise l'humour comme lien unissant des productions apparemment divergentes, mais qui se retrouvent dans leur désir commun de joindre l'art et les objets du quotidien. Il intitule, par exemple, sa dernière exposition « Smash the Bourgeoisie! Victory to the Decorative Business! ». C'est de cette exposition qu'est tirée l'œuvre *Variant 1, Morris, Treillis/Stépanova* [fig. 41]. Selon le site web de la Katzman Kamen Gallery, sa démarche se formule comme suit : « By reinterpreting Morris' pattern designs, Mabb has been able to investigate and comment on various political artistic traditions » (Katzman Kamen Gallery s.d.). Il évalue donc le rapport politique qui oppose le contexte bourgeois de Morris à l'ambition révolutionnaire et utopique des constructivistes. Par la superposition de styles et de motifs différents, organique dans le cas de Morris et géométrique de Stépanova, il suggère aussi une différence formelle et théorique. Cette utilisation nouvelle, avec un décalage de près d'un siècle, jette une lumière toujours actuelle sur les autres formes de productions textiles réalisées en série. Cette tapisserie peinte et montée sur du lin interroge aussi le niveau d'intervention de Mabb dans l'œuvre¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Le site propose comme information ce descriptif « Optical 2006. Paint on wallpaper mounted on linen » (Contemporary Art Society s.d.).

Pour terminer, il serait bien sûr possible d'étudier plus en détails cette réinterprétation actuelle, afin de montrer que Popova et Stépanova ont assurément fait leur marque dans la discipline artistique en franchissant la limite du travail dans une fabrique textile. L'analyse de la production des constructivistes-productivistes n'est pas figée dans le temps et laisse la place à une variété d'interprétations. Nous avons relevé cette particularité tout au long de cette étude et qui ouvre même vers de nouvelles pistes de recherche sur la place occupée par le tissu dans l'art contemporain ainsi que des réflexions sur la fonctionnalité de ce matériau transposé dans une œuvre.

APPENDICE A

TRANSLITTÉRATION DU RUSSE

(Pederson 2006)

RUSSIAN

Script: Cyrillic

			ISO 9 1995 ^(1.0)	ISO/R 9 1968 ^(2.0)	GOST 1983 ^(3.0)	ALA-LC 1997 ^(4.0)	BGN/PCGN 1947 ^(5.0)
<i>Cursive</i>							
А а	А а	А а	a	a	a	a	a
Б б	Б б	Б б	b	b	b	b	b
В в	В в	В в	v	v	v	v	v
Г г	Г г	Г г	g	g	g	g	g
Д д	Д д	Д д	d	d	d	d	d
Е е	Е е	Е е	e	e	e	e	e, ye ^(5.1)
Ё ё	Ё ё	Ё ё	ë	ë	ë	ë	ë, yë ^(5.1)
Ж ж	Ж ж	Ж ж	ž	ž	ž	zh	zh
З з	З з	З з	z	z	z	z	z
И и	И и	И и	i	i	i	i	i
Й й	Й й	Й й	j	j	j	ï	y
К к	К к	К к	k	k	k	k	k
Л л	Л л	Л л	l	l	l	l	l
М м	М м	М м	m	m	m	m	m
Н н	Н н	Н н	n	n	n	n	n
О о	О о	О о	o	o	o	o	o
П п	П п	П п	p	p	p	p	p
Р р	Р р	Р р	r	r	r	r	r
С с	С с	С с	s	s	s	s	s
Т т	Т т	Т т	t	t	t	t	t
У у	У у	У у	u	u	u	u	u
Ф ф	Ф ф	Ф ф	f	f	f	f	f
Х х	Х х	Х х	h	ch	h	kh	kh
Ц ц	Ц ц	Ц ц	c	c	c	(ts)	ts
Ч ч	Ч ч	Ч ч	č	č	č	ch	ch
Ш ш	Ш ш	Ш ш	š	š	š	sh	sh
Щ щ	Щ щ	Щ щ	š	šč	šč	shch	shch
Ъ ъ	Ъ ъ	Ъ ъ	"	"	"	" ^(4.1)	"
Ы ы	Ы ы	Ы ы	y	y	y	y	y
Ь ь	Ь ь	Ь ь	'	'	'	'	'
Э э	Э э	Э э	è	é	è	è	e
Ю ю	Ю ю	Ю ю	û	ju	ju	(iu)	yu
Я я	Я я	Я я	â	ja	ja	(ia)	ya

ISO 9 1995 ^(1.0)	ISO/R 9 1968 ^(2.0)	GOST 1983 ^(3.0)	ALA-LC 1997 ^(4.0)	BGN/PCGN 1947 ^(5.0)
--------------------------------	----------------------------------	-------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------

Obsolete characters^a

		Cursive						
I	i	I	i	ì	ï	й	ī	—
Ѣ	ѣ	Ѣ	ѣ	ě	ě	ě	īe	—
Ѧ	ѧ	Ѧ	ѧ	ѧ	ѧ	ѧ	ѧ	—
V	v	V	v	Ѹ	Ѹ	Ѹ	Ѹ	—

Notes

- A The letter ě is used mostly in dictionaries and language textbooks.
 B Characters used until the spelling reform of 1918.

- 1.0 *International Standards Organisation*. (<http://www.iso.ch>).
- 2.0 *International Standards Organisation*. This standard was withdrawn in 1986 and replaced by ISO 9:1986, which in turn was replaced by ISO 9:1995. Included here as this standard is still used and found in various publications.
- 3.0 Also known as *GOST 16876-71*, *ГОСТ (государственный стандарт)*. Originally a Soviet, now Russian, state standard. This standard corresponds to *UN 1987*.
- 4.0 *American Library Association/Library of Congress*.
- 4.1 Not transliterated in final position.
- 5.0 *United States Board on Geographic Names and the Permanent Committee on Geographical Names for British Official Use*.
- 5.1 Transliterated *ye/yě* initially, after a vowel, й, ѣ and ѧ.

Sources

- ALA-LC *Romanization Tables: Transliteration Schemes for Non-Roman Scripts*. Randal K. Barry (ed.). Library of Congress, 1997. (<http://lcweb.loc.gov/catdir/cpsd/roman.html>).
- Allworth, Edward: *Nationalities of the Soviet East. Publications and Writing Systems*. New York, 1971.
- Cubberley, Paul: "The Slavic Alphabets", in Peter T. Daniels & William Bright, eds. *The World's Writing Systems*. New York/Oxford, 1996.
- IDS (Informationsverbund Deutschschweiz): *Katalogisierungsregeln IDS (KIDS), Anhänge, "IDS G: Transliterationstabellen"*. Universität Zürich, 15.10.2001. (<http://www.zb3.unizh.ch/ids/KIDS/KapG0.pdf>).
- ISO 9:1995. *Information and documentation – Transliteration of Cyrillic characters into Latin characters – Slavic and non-Slavic languages*. International Organization for Standardization, 1995.
- ISO 9. Wikipedia, 2006-04-13. (http://en.wikipedia.org/wiki/ISO_9)
- Latiniseeritud nimede hääldusjuhiseid/Guide to the Pronunciation of Romanized Names*. KNAB: Kõhameandmebaas. Eesti Keeli Instituut, 1998.

- *Russische Rechtschreibreform von 1918*. Wikipedia, 2006-03-27. (http://de.wikipedia.org/wiki/Russische_Rechtschreibreform_von_1918)
- *United Nations Romanization Systems for Geographical Names. Report on Their Current Status*. Compiled by the UNGEGN Working Group on Romanization Systems. Version 2.2. January 2003. (<http://www.eki.ee/wgrs>).

APPENDICE B

GLOSSAIRE DES MOTS AYANT UNE ORIGINE EN Russe

MOTS IDENTIFIÉS PAR UN ASTÉRISQUE DANS LE TEXTE

ARTISTES, PENSEURS ET POLITICIENS SOVIÉTIQUES

Ajout des patronymes et des dates selon l'accès aux informations

Agarykh : Stépanova, Varvara Fiodorovna (1894-1958)

Агарик : Степанова, Варвара Фёдоровна

Arkine, David

Аркин, Давид

Arkhangelski, Alexandre

Архангельский, Александр

Arvatov, Boris

Арватов, Борис

Brik, Lili Yurievna (1891-1978)

Брик, Лиля Юрьевна

Brik, Ossip Maximovitch (1888-1945)

Брик, Осип Максимович

Boubnov, Andreï Sergueïevitch (1883-1940)

Бубнов, Андрей Сергеевич

Burylin, Sergeï (1876-1942)

Бурылина, Сергей

Drévine, Alexandre Davidovitch (1889-1938)

Древин Александр Давидович

Diaghilev, Sergeï Pavlovitch (1872-1928)

Дягилев, Сергей Павлович

El Lissitski : Lissitski, Lazare Markovitch (1890-1941)

Эль Лисицкий : Лисицкий, Лазарь Маркович

Exter, Alexandra Alexandrovna (1882-1949)

Экстер, Александра Александровна

Fonzivine, A.

Фонзивин, А.

Gabo Pevsner, Naum Abramovitch (1890-1977)

Габо, Певзнер, Наум Абрамович

Gan, Alexeï Mikhaïlovitch (1889-1942)

Ган, Алексей Михайлович

Grjun, Oskar (1874-1931)

Гржун, Оскар

Gontcharova, Natalia Serguïevna (1881-1962)

Гончарова, Наталья Сергеевна

Ioganson, Karl Voldemarovitch (1890-1929)

Иогансон, Карл Вольдемарович

Jdanov, Andreï Aleksandrovitch (1896-1948)

Жданов, Андрей Александрович

Kandinski, Vassili Vasilievitch (1866-1944)

Кандинский, Василий Васильевич

Klutsis, Gustave Gustatovitch (1895-1938)

Клуцис, Густав Густавович

Kouchner, Boris

Кушнер, Борис

Kosygin, Alexeï Nikolaevitch (1904-1980)

Косыгин, Алексей Николаевич

Kuznetsov, Pavel (1878-1968)

Кузнецов, Павел

Lamanova, Nadejda (1861-1941)

Ламанова, Надежда

Lavinski, Anton Mikhaïlovitch (1893-1968)

Лавинский, Антон Михайлович

Lebedeff, A.

Лебедев, А.

Lénine (1870-1924)

Ленин

Lentoulov, Aristark (1882-1943)

Лентулов, Аристарх

Lounatcharski, Anatole Vassilievitch (1875-1933)

Луначарский, Анатолий Васильевич

Maveeva, Raisa (née en 1906)

Мавива, Раиса

Maïakovski, Vladimir Vladimirovitch (1893-1930)

Маяковский, Владимир Владимирович

Malevitch, Kasimir Sergeïovitch (1879-1935)

Малевич, Казимир Северинович

Matvéev A.

Матвиев, А.

Marx, Karl Heinritch (1818-1883)

Маркс, Карл Генрих

Medounetski, Constantin Constantinovitch (1900-1935)

Медунетски, Константин Константинович

Melnikov, Constantin Stépanovitch (1890-1974)

Мельников, Константин Степанович

Oudaltsova, Nadejda Andreeva (1886-1966)

Удальцова, Надежда Андреевна

Oulianov, Vladimir Illitch : Lénine (1870-1924)

Ульянов, Владимир Ильич : Ленин

Pevsner, Anton Abramovitch (1886-1962)

Певзнер, Антон Абрамович

Popova, Lioubov Sergueïevna (1889-1924)

Попова, Любовь Сергеевна

Pounine, Nikolaï Nikolaevitch (1888-1953)

Пунин, Николай Николаевич

Rodtchenko, Alexandre Mikhaïlovitch (1891-1956)

Родченко, Александр Михайлович

Rozanova, Olga Vladirovna (1886-1918)

Розанова, Ольга Владимировна

Staline, Joseph Vissariovitch Djougatchvili (1878-1953)

Сталин, Иосиф Виссарионович Джугашвили

Stenberg, Gueorgui (1900-1933)

Стенберг, Георгий

Stenberg, Vladimir (1899-1982)

Стенберг, Владимир

Soudeïkine, S.

Судеикин, С.

Spounov, N.

Спунув, Н.

Stépanova, Varvara Fiodorovna Stépanova (1894-1958)

Степанова, Варвара Фёдоровна

Stern, Sarah : Delaunay Sonia (1885-1979)

Штерн, Сара

Taraboukine, Nicolas Mikhaïlovitch (1899-1956)

Тарабукин, Николай Михайлович

Tchoujak, Nicolas

Тшужак, Николай

Tsindel, Émile Ivanovitch (1811-1874)

Циндель, Эмиль Иванович

Tatline, Vladimir Efgrafovitch (1885-1953)

Татлин, Владимир Евграфович

VARST Stépanova, Varvara Fiodorovna (1894-1958)

ВАРСТ, Степанова, Варвара Фёдоровна

Victorov, Peter

Викторов, Пётр

Vesnine, Alexandre Alexandrovitch (1883-1959)

Веснин, Александр Александрович Веснин

Yakoupova, Larissa

Якупова, Лариса

Zhelyabuski, Andreiovitch Yuri (1888-1955)

Желябужский, Юрий Андреевич

INSTITUTIONS ET POLITIQUES D'ÉTAT

Le titre des publications est en italique

AKhRR : L'association des artistes de la Révolution en Russie

Ассоциация Художников Революции

AKhR : L'association des artistes de la Révolution

Ассоциация Художников Революции

Art de la Commune

Iskusstvo kommuny

Inkhok : L'Institut de culture artistique

Инхук: ИНститут ХУдожественной Культуры

Ivanovo-Voznesensk : Usine de textile

Иваново-Вознесенск

IZO Narkompros : Département artistique du Commissariat du peuple à l'instruction publique

Изо Наркомпрос

Métro de Moscou

Московское метро

Musée Tsaritsyno

Тсаритсино музей

Narkompros : Commissariat du peuple à l'instruction publique

Наркомпрос : Народный комиссариат просвещения

NEP : Nouvelle Politique économique

НЭП, Новая экономическая политика

Nouvelle galerie Tretiakov

Новая Третьяковская галерея

Obmokhou : Association des jeunes artistes

Обмоку

Pravda : Vérité

Правда

Proletkult : Culture du prolétariat

Пролеткульта

Trekhgornaya : manufacture

Трехгорная

Université d'État de textile de Moscou, A.N. Kosygin

Московский государственный текстильный университет им. А.Н. Косыгина

U.R.S.S. : Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

СССР : Союз Советских Социалистических Республик

CONSTRUCTIVISME RUSSE ET PRODUCTION INDUSTRIELLE

Le titre des publications est en italique

Byt : Vie quotidienne

бит

Constructivisme russe

Русский Конструктивизм

Constructivisme (1922)

Конструктивизм

Faktoura : Facture

Фактура

Iatcheïka : cellule

Ячейка

Konstruktia : Construction

Конструкция

LEF [parfois L.E.F.] : Le Front gauche des arts

ЛЕФ: Левый фронт искусств

Manifeste réaliste (1920)

Реалистически манифест

Mir Isskustva : Le Monde de l'art

Мир искусства

Nach gaz : Notre journal

Наш газ

Novyi LEF : Le Nouveau Front gauche des arts

Новый ЛЕФ

Première fabrique d'État de coton imprimé de Moscou

Первая государственная ситценабивная фабрика

Productivisme

Продуктивизма

Prozodezda : Vêtement pour le travailleur

Прозодежда

Réalisme socialiste

Социалистический реализм

Spetsodezda : Vêtement pour le travailleur spécialisé

Спетзодежда

Sportodezhda : Vêtement de sport

Спортодежда

Tektonika : Tectonique

Тектоника

The Cigarette Girl of Mosselprom (1924)

Папиросница от Моссельпрома

Valet de carreau

Бубновый валет

Vhutein : L'institut technique supérieur

Вхутеин

Vhutemas: Les studios d'art et de technique

Вхутемас : Высшие художественно-технические мастерские

APPENDICE C

CHRONOLOGIE 1917-1930

	CONSTRUCTIVISME ET PRODUCTION	INSTITUTIONS ARTISTIQUES	POLITIQUE ET PROPAGANDE D'ÉTAT
1917	Début approximatif des avant-gardes de gauche en Russie, avec notamment le suprématisme et le constructivisme appelé futurisme russe	Création du Narkompros, le Commissariat du peuple à l'Instruction publique, dirigé par Anatole Lounatcharski Création du Proletkult*, mouvement de défense de la culture prolétarienne	Prise de pouvoir des bolchéviques de Lénine Proclamation de l'égalité légale entre les hommes et les femmes Règlement sur les comités d'usines et de fabriques
1918	Plusieurs projets révolutionnaires commencent à être subventionnés par l'État	Création du IZO Narkompros, le Département des beaux-arts sous le Commissariat du peuple à l'Instruction publique L'École d'art industriel Stroganov ainsi que l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou fusionnent pour créer les Premiers ateliers nationaux d'art libres (1918-1919)	Guerre civile (1918-1921) Plan de propagande monumentale instauré par Lénine (1918-1921) Commission d'agitation et de propagande des travailleuses L'Armée rouge organise les fêtes révolutionnaires
1919	Tatline crée la maquette pour le Monument à la III ^e Internationale Stépanova est directrice-adjointe du secteur littéraire-artistique du IZO Narkompros (1919-1922)	Fondation de l'Institut textile de Moscou Création de l'Obmokhou, la société des jeunes artistes de Moscou Seconds Ateliers Nationaux d'Art Libres (1919-1920)	Création du Zhenotdel, section des femmes du parti bolchévique

	CONSTRUCTIVISME ET PRODUCTION	INSTITUTIONS ARTISTIQUES	POLITIQUE ET PROPAGANDE D'ÉTAT
1920	<p>Rédaction du <i>Manifeste réaliste</i> par Naum Gabo et Anton Pevsner</p> <p>Alexandre Rodtchenko publie le <i>Programme du groupe de travail des constructivistes</i></p>	<p>Fondation des Vhutemas, les Studios techniques artistiques supérieurs</p> <p>Fondation de l'Inkhok, soit l'Institut de culture artistique créée par le IZO Narkompros</p>	<p>Famine en Russie (1920-1922)</p> <p>Nombreux spectacles et festivals révolutionnaires de masse (1920-1926)</p>
1921	<p>Déclaration de la mort de la peinture de chevalet avec l'exposition « 5 x 5 = 25 », à laquelle participent Popova et Stépanova</p> <p>Publication de l'anthologie <i>Production artistique/art de production</i> par l'IZO Narkompros</p> <p>Publication du <i>Manifeste productiviste</i> écrit par Stépanova et Rodtchenko</p> <p>Début de l'artiste-ingénieur</p>	<p>Popova est professeure de peinture, elle s'occupe plus précisément de la discipline « Couleur » de la section de base du Vhutemas</p> <p>Stépanova est une des membres fondatrices du Groupe de travail constructiviste sous l'Inkhok</p>	<p>Mise en place de la NEP ou NPE, soit la Nouvelle politique économique (1921-1928)</p>
1922	<p>Rédaction du manifeste <i>Le constructivisme</i> par Alexeï Gan</p> <p>Début approximatif de la phase active du productivisme (1922-1928)</p>	<p>Création du groupe d'artiste <i>LEF</i> signifiant le Front artistique de gauche par Vladimir Maïakovski et Ossip Brik</p> <p>Fondation de l'AKhRR* (1922-1928)</p>	<p>Naissance de l'U.R.S.S.</p> <p>Taux de chômage très élevé dans les usines</p>

	CONSTRUCTIVISME ET PRODUCTION	INSTITUTIONS ARTISTIQUES	POLITIQUE ET PROPAGANDE D'ÉTAT
1923	<p>Lioubov Popova et Varvara Stépanova travaillent à la Première fabrique de cotons imprimés de Moscou, anciennement connue comme la Fabrique Tsindel (1923-1924)</p> <p>Ossip Brik rédige l'article « À la production » et Varvara Stépanova écrit « La tenue de travail » dans la revue <i>LEF</i></p>	<p>Fondation de la revue <i>LEF</i> (1923-1925)</p> <p>Création d'un magazine mensuel ayant pour titre <i>Construction industrielle</i>, s'intéressant notamment à l'architecture de l'ouest et au Bauhaus</p>	<p>Les investissements de l'État ne permettent pas de supporter l'industrie russe qui fonctionne avec une technologie déficiente</p>
1924	<p>Plus de vingt imprimés constructivistes furent produits en industrie et ils furent portés dans les rues de Moscou par certains révolutionnaires de gauche</p> <p>Mort de Lioubov Popova</p> <p>Exposition posthume à la mémoire de Popova à Moscou</p>	<p>Fin de l'Inkhoul, institut où s'impliquaient Popova et Stépanova</p> <p>Stépanova enseigne la composition artistique à la Faculté textile du Vhutemas (1924-1925)</p>	<p>Mort de Vladimir Lénine</p> <p>Joseph Staline prend la tête de l'État soviétique et obtient un pouvoir accru en 1929 (1924-1953)</p>
1925	<p>Pavillon russe à « L'exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris », où plusieurs tissus ont été montrés</p>	<p>Le Vhutein, soit l'Institut technique supérieur, remplace maintenant le Vhutemas</p>	<p>Entrée dans l'ère de la consommation de masse</p>

	CONSTRUCTIVISME ET PRODUCTION	INSTITUTIONS ARTISTIQUES	POLITIQUE ET PROPAGANDE D'ÉTAT
1926			On encourage la « reconstruction » du pays en favorisant l'industrialisation
1927		Fondation de la revue <i>Novyi LEF</i> , soit le Nouveau front gauche des arts (1927-1928)	
1928	Exposition « Textiles soviets pour la vie quotidienne » à Moscou	L'AKhRR devient l'AKhR*, l'association des artistes de la Révolution (1928-1932)	Adoption du premier Plan quinquennal (1928-1932) L'industrie est fortement dirigée par l'État
1929		Création du groupe Octobre	Organisation de la semaine de travail ininterrompue
1930	Alexandre Rodtchenko crée des couvertures pour la revue <i>U.R.S.S. en construction</i>	Fermeture des Vhutemas-Vhutein et l'Institut textile est rebaptisé Faculté de mise en forme artistique des tissus	

BIBLIOGRAPHIE

Sources en alphabet latin

- Adaskina, Natalia. 1987. « Constructivist Fabrics and Dress Design », *The Journal of Decorative and Propaganda*, vol. 5, Soviet/Russian Theme Issue (été), p. 144-159.
- Adaskina, Natalia et Dimitri Sarabianov. 1989. *Lioubov Popova*, Paris : P. Sers, 394 p.
- All-photo.ru. S.d. « Cotton-Printing Machines at the Manufactory of the Association "Emil Tsindel" », in *Russian Empire in Photograph*. En ligne. <<http://all-photo.ru/empire/index.en.html?kk=98734c76fa&big=on&img=14529>>. Consulté le 8 février 2010.
- Andrews, Richard et Milena Kalinovska (dir.). 1991. *Art into Life : Russian Constructivism, 1914-1932*, New York : Rizzoli, 276 p.
- Anonyme. [1923] 1987. « Les constructivistes », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 48. D'abord paru dans *LEF*, no 1, 1923, p. 251-252.
- Anonyme. 1925. « La Russie des Soviets », *Cahiers du communisme*, no 1, p. 924-925.
- Anonyme. 1930a. « Ivanovo-Vosnesienck-Capital of the Soviet Textile Industry. Factor "Felix Dzherzhinsky" » [p. 1-3], « "Krasnaya Talka" » [p. 4-6], « Melange Textile Combine » [p. 10-11], « Melange Textile Combine at Ivanovo-Vosnesienck » [p. 12], « Textile Industry in Transcaucasia- Textile Mills in Baku and Leninakan » [p. 22], « Gandja Mill with 66,000 Spindles » [p. 23], *U.S.S.R. In Construction*, vol. 1, no 2, p. 1-6; 10-12; 22-23.
- Anonyme. 1930b. « Vitebsk Stocking Factory », *U.S.S.R. In Construction*, vol. 1, no 5-6, p. 30-31.
- Arkine, David. 1925. « L'artiste et l'industrie », in Collectif, *L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S.*, Moscou : Comité de la Section de l'U.R.S.S à l'Exposition internationale des arts décoratifs Paris, p. 39-47.
- Arnaud, Catherine. 1995. « Les principaux droits de propriété intellectuelle en Russie », in *Institut de recherche de propriété intellectuelle Henri Desbois*. En ligne. <http://www.irpi.ccip.fr/upload/pdf/etudes_juri/03_IRPI_Principauxdroits_de_propriete_intellectuelle_en_Russie.pdf>. Consulté le 16 août 2011.

- Arvatov, Boris. [1923] 1987. « L'utopie objectalisée », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 45-47. D'abord paru dans *LEF*, no 1, 1923, p. 61-64.
- Balibar, Étienne. 1974. *Cinq études du matérialisme historique*, Paris : F. Maspero, 295 p.
- Bayart, Denis et Pierre-Jean Benghozi. 1993. *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*, Paris : La Documentation française, 295 p.
- Bowl, John. E. (dir.) 2000. *Amazons of the Avant-garde*, New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 365 p.
- Braun, Emily. 1995. « Futurist Fashion : Three Manifestoes », *Art Journal*, vol. 54, no 1 (printemps), p. 34-41.
- Brandstätter, Christian. 1998. *Klimt et la mode*, Paris : Assouline, 79 p.
- Buckberrough, Sherry. 1995. « Delaunay Design : Aesthetics, Immigration, and the New Woman », *Art Journal*, vol. 54, no 1 (printemps), p. 51-55.
- Buckberrough, Sherry. 1997. « Sonia Delaunay, entre le Paris des émigrés russes et la clientèle bourgeoise éclairée », in Collectif, *Europe 1910-1939 : Quand l'art habillait le vêtement*, Paris : Paris-Musées, p. 100-105.
- Brik, Ossip. [1923] 1987. « À la production », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 43-44. D'abord paru dans *LEF*, no 1, 1923, s.p.
- Brik, Ossip. [1924] 1987. « Du tableau au tissu imprimé », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 68-71. D'abord paru dans *LEF*, no 6, 1924, p. 27-34.
- Champarnaud, François. 1975. *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S. De Lénine à Jdanov. Textes de Bogdanov, Boukharine, Lounatcharsky, Kollontai*, Paris : Anthropos, 485 p.
- Centre de conservation du Québec. S.d. « La Conservation des textiles à la maison » in *Préserv'Art-Textile*. En ligne. <http://www.ccq.gouv.qc.ca/conseils/conseils_textiles.htm>. Consulté le 9 septembre 2011.
- Clements, Barbara Evans. 1994. « Building a New Order », *Daughters of Revolution: A History of Women in the U.S.S.R.*, Arlington Heights : Harlan Davidson, p. 50-79.

- Cockburn, Jon. 2005. « Clothing the Soviet Mechanical-Flâneuse », in *University of Wollongong. Research Online*. En ligne. <<http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=creartspapers&seiredir=1#search=%22fl%C3%83%C2%A2neur%20stepanova%22>>. Consulté le 8 novembre 2009.
- Collectif. [1925] 1977. « Sections étrangères », *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XX^{ème} siècle. Vol. IV, Textile and Paper Products*, Paris : Imprimerie nationale, p. 49-56. Fac-similé. New York : Garland, 1977.
- Collectif. 1993. *Rodchenko-Stepanova-Paris-Moscow. Exposition de 1925-Catalogue*, Cologne, Galerie Gmurzynska, 7 fascicules, s.p.
- Collectif. 2004. « Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova Heritage », *The Museum of Private Collections. Museum Guidebook*, Moscow : The State Pushkin Museum of Fine Arts, p. 107-114.
- Conio, Gérard. 1987a. *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques*. Lausanne : L'âge d'homme, 481 p.
- Conio, Gérard. 1987b. *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome second : Le constructivisme littéraire*. Lausanne : L'âge d'homme, 226 p.
- Contemporary Art Society. S.d. « Membership / Artist Member. David Mabb », in *Contemporary Art Society*. En ligne. <<http://www.contemporaryartsociety.org/become-a-member/artist-member/david-mabb/99>>. Consulté le 17 août 2011.
- Dabrowski, Magdalena. 1991. *Liubov Popova*, New York : New York Museum of Modern Art, 135 p.
- Douglas, Charlotte. 1995. « Suprematist Embroidered Ornament », *Art Journal*, vol. 54, no 1 (printemps), p. 42-45.
- Fitzpatrick, Sheila. 1979. *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921-1934*, Cambridge : Angleterre Cambridge University Press, 355 p.
- Forgacs, Eva. 1995. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapest : Budapest Central European University Press, 237 p.
- Gabo, Naum et Antoine Pevsner. [1920] 1974. « Naum Gabo et Antoine Pevsner – The Realistic Manifesto (1920) » in Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism*. En ligne. New York : The Viking Press. Fac-similé numérique. *David Rifkind*. <http://web.mac.com/davidrifkind/fiu/library_files/gabo.the-realistic-manifesto.lib-iss.pdf>. Consulté le 6 avril 2011.

- Gan, Alexis. [1922] 1987. « Le constructivisme », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome premier : *Les arts plastiques*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 411-452.
- Glenny, Tamara. 1991. « An Unpredictable Past : How the Revolution Betrayed Liubov Popova and the Russian Avant-garde », *Arts & Antiques*, février, p. 58-67; 97.
- Gough, Maria. 2000. « Composition et construction. Les fondements rhétoriques du constructivisme russe », *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, no 73 (automne), p. 36-73.
- Gough, Maria. 2005. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley : University of California Press, 257 p.
- Guillaume, Valérie. 1997a. « Les artistes russes à Paris et la mode », in Valérie Guillaume (dir.), *Europe 1910-1939 : Quand l'art habillait le vêtement*, Paris : Paris-Musées, p. 82-99.
- Guillaume, Valérie (dir.). 1997b. *Europe 1910-1939 : Quand l'art habillait le vêtement*, Paris : Paris-Musées, 167 p.
- Hammer, Martin et Christina Lodder. 2000. « The Russian Avant-Garde 1920-2 », *Constructing Modernity. The Art & Career of Naum Gabo*, New Haven & London : Yale University Press, p. 73-100.
- Harrison, Charles et Paul Wood (dir.). 1997. *Art en théorie : 1900-1990 : une anthologie*, Paris : F. Hazan. 1279 p.
- Huyghe, Pierre-Damien. 1999. *Art et industrie : philosophie du Bauhaus*, Belfort : Circé, 119 p.
- Illic, Melanie. 1999. « Women Workers and Soviet Industrialisation », *Women Workers in the Soviet Interwar Economy: From "Protection" to "Equality"*, London : MacMillan Press Ltd, p. 27-42.
- Kachurin, Pamela Jill. 2006. *Soviet Textiles. Designing The Modern Utopia*, Albershot (U.-K.) : Lund Humphries, 96 p.
- Katzman Kamen Gallery. S.d. « David Mabb », in *Katzman Kamen Gallery*. En ligne. <<http://www.katzmankamengallery.com/artist/David-Mabb/>>. Consulté le 6 août 2011.
- Khan-Magomedov, Selim. 1990. *Vhutemas, Moscou 1920-1930*. Paris : Éditions du Regard, 2 v.

- Knall, Elisabeth. 2007. « Constructivist Textile Design and Political Awareness in Post-Revolutionary Russia 1917-1934 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 219 p.
- Kiaer, Christina. 1998. « Les objets quotidiens du constructivisme russe », *Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, no 64 (été), p. 31-69.
- Kiaer, Christina. 2001. « The Russian Constructivist Flapper Dress », *Critical Inquiry*, vol. 28, no 1 (automne), p. 185-243.
- Kiaer, Christina. 2005. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge : MIT Press, 326 p.
- Kiaer, Christina. 2009a. « His and Her Constructivism », in Margarita Tupitsyn (dir.), *Rodchenko & Popova : Defining Constructivism*, London : Tate Publishing, p. 143-159.
- Kiaer, Christina. 2009b. « The Short Life of Equal Woman », *Tate etc.*, En ligne, no 15 (printemps). <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/russian.htm>>. Consulté le 10 mai 2009.
- Kouchner, Boris. [1923] 1987. « Les organisateurs de la production », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 51-56. D'abord paru dans *LEF*, no 3, 1923, p. 97-103.
- Langlois, Nadine. 1998. « La tour de Vladimir Tatline, le cas d'un archétype cosmogonique actualisé par la production artistique dans le contexte révolutionnaire russe de 1917 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 141 p.
- Lavrentiev, Alexandre. 1988. *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*, Paris : Éditions Philippe Sers, 190 p.
- Lavrentiev, Alexandre. 1997. « Minimalisme et création textile ou l'origine de la mode constructiviste » in Valérie Guillaume (dir.), *Europe 1910-1939 : Quand l'art habillait le vêtement*, Paris : Paris-Musées, p. 70-81.
- Lebedeff, A. 1925. « L'impression sur tissus dans l'industrie textile russe », in Collectif, *L'art décoratif et industriel de l'U.R.S.S.*, Moscou : Comité de la Section de l'U.R.S.S à l'Exposition internationale des arts décoratifs Paris, p. 53-57.
- Lefebvre, Henri. 1969. *Le marxisme*. Paris : Presses universitaires de France, 128 p.
- Lodder, Christina. 1983. *Russian Constructivism*, New Haven : Yale University Press, 328 p.

- Lodder, Christina. 1990. « Lybov' Popova : A Revolutionary Women Artist », *Revolutionary Russia*, vol. 3, no 2 (décembre), p. 151-182.
- Lodder, Christina. 2009. « Liubov Popova : From Painting to Textile Design » [dans le cadre de la journée d'étude *Constructivism and the Art of Everyday Life* à la Tate Modern de Londres le 28 mars 2009], in *Tate Channel*. En ligne. <<http://channel.tate.org.uk/media/35371670001/24277523001#.Tw3zESpXLK0>>. Consulté le 6 avril 2010.
- Lodder, Christina. 2010. « Liubov Popova : From Painting to Textile Design », in *Tate Papers*, En ligne, no 14 (automne). <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/10autumn/>>. Consulté le 10 décembre 2010.
- Lounatcharski, Anatole. [1920] 2005. « L'art et la révolution », *L'esthétique soviétique contre Staline*, Paris : Delga, p. 143-146.
- Marcadé, Jean-Claude. 1991. « Popova, entre suprématisme et constructivisme, la Russie, l'art, les années 10 et Liubov, pour les intimes », *Beaux-Arts*, no 87 (février), p. 78-83.
- Marcadé, Jean-Claude. 1995. *L'avant-garde russe 1907-1927*, Paris : Flammarion, 479 p.
- Milner, John. 1992a. *The Exhibition 5 x 5 = 25. Its Background and Significance*, Budapest : Helikon, 47 p.
- Milner, John (trad. et prés. par). 1992b. *5 x 5 = 25, Russian Avant-garde Exhibition, Moscow, A Catalogue in Facsimile 1921*. Fac-similé du catalogue de l'exposition « 5 x 5 = 25 » [document annexé à Milner 1992a]. Budapest : Helikon, s.p.
- Mottner, Sandra et John B. Ford. 2005. « Measuring Nonprofit Marketing Strategy, The Case of Museum Stores », *Journal of Business Research*, vol. 58, no 6, p. 829-840.
- Noever, Peter (dir.). 1991. *Aleksandr M. Rodchenko, Varvara F. Stepanova, the Future is Our Only Goal*, Munich : Prestel, 260 p.
- Pederson, Thomas. T. 2006. « Transliteration of Russian », in *Transliteration of Non-Roman Scripts*. En ligne. <<http://transliteration.eki.ee/pdf/Russian.pdf>>. Consulté le 5 juillet 2011.
- Pertsov, Viktor. [1922] 1988. « At the Junction of Art and Production », in John E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde : Theory and Criticism: 1902-1934*, London : Thames and Hudson, p. 230-241.
- Popova, Liubov. [1921] 1992. « Experiments With Painterly-Force Construction », in John Milner (trad. et prés. par), *5 x 5 = 25, Russian Avant-garde Exhibition, Moscow, A Catalogue in Facsimile 1921*. Fac-similé du catalogue de l'exposition « 5 x 5 = 25 » [document annexé à Milner 1992a]. Budapest : Helikon, s.p.

- Pounine, Nikolaï. [1920] 1997. « Le monument pour la III^e Internationale », in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Paris : F. Hazan, p. 353-354.
- Rodtchenko, Alexandre et Varvara Stepanova. [1920] 1997. « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok », in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, Paris : F. Hazan, p. 359-361.
- Rodchenko, Alexandre et Varvara Stepanova. [1921] 1979. « Productivist Manifesto », in David Elliott, *Rodchenko and the Arts of Revolutionary Russia*, Oxford : Museum of Modern Art, p. 130.
- Rodionov, V. 2009. *Galerie Tretiakov*, Moscou : Guide de la galerie Tretiakov, 136 p.
- Romoff, Serge. 1925. « Le Pavillon de l'U.R.S.S. », *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris : L'art vivant, p. 124-126.
- Schwartz, J. Frederic. 2006. « Utopia for Sale. The Bauhaus and Weimar Germany's consumer culture », in Kathleen James (dir.), *Bauhaus Culture: from Weimar to the Cold War*, Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 115-138.
- Schweiger, Joseph Werner. 1990. *Art nouveau à Vienne*, Paris : Herscher, 127 p.
- Stépanova, Varvara. [1920] 1988. « Construction », in Alexandre Lavrentiev, *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*, Paris : Éditions Philippe Sers, p. 172.
- Stépanova, Varvara. [1921] 1988. « Le constructivisme », in Alexandre Lavrentiev, *Varvara Stepanova, une vie constructiviste*, Paris : Éditions Philippe Sers, p. 173-175.
- Stépanova, Varvara. [1923] 1987. « Le costume d'aujourd'hui - La tenue de travail », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 49-50. D'abord paru dans *LEF*, no 2, 1923, p. 65-68.
- Stupples, Peter. 1989. *Pavel Kuznetsov, His Life and Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 370 p.
- Stern, Radu. 1994. « L'avant-garde russe et le vêtement », *À contre-courant, vêtements d'artistes 1900-1940*, Bern : Bertoli, p. 38-50.
- Stern, Radu. 2004. *Against Fashion : Clothing as Art, 1850-1950*, Cambridge : MIT Press, 205 p.
- Strijénova, Tatiana. 1991. *La mode en Union soviétique, 1917-1945*, Paris : Flammarion, 311 p.

- Taraboukine, Nicolas. [1923] 1987. « Du chevalet à la machine », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome premier : *Les arts plastiques*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 453-478.
- Tchoujak, Nicolas. [1923] 1987. « Sous le signe de la construction de la vie (Essai de prise de conscience de l'art d'aujourd'hui) », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*. Lausanne : L'âge d'homme, p. 22-42. D'abord paru dans *LEF*, no 1, 1923.
- Theobald, Mary Miley. 1991. *Museum Store Management*, Nashville : American Association for State and Local History, 230 p.
- Tupitsyn, Margarita (dir.). 2009. *Rodchenko & Popova : Defining Constructivism*, London : Tate Publishing, 192 p.
- VARST [pseudonyme]. [1921] 1992. « V. Stepanova », in John Milner (trad. et prés. par), *5 x 5 = 25, Russian Avant-garde Exhibition, Moscow, A Catalogue in Facsimile 1921*. Fac-similé du catalogue de l'exposition « 5 x 5 = 25 » [document annexé à Milner 1992a]. Budapest : Helikon, s.p.
- VARST [pseudonyme]. [1923a] 1987. « Le costume d'aujourd'hui - La tenue de travail », in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 49-50. D'abord paru dans *LEF*, no 2, 1923, p. 65-68.
- VARST [pseudonyme]. [1923b] 1987. « Des travaux de la jeunesse constructiviste » in Gérard Conio, *Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents*. Tome second : *Le constructivisme littéraire*, Lausanne : L'âge d'homme, p. 57-58. D'abord paru dans *LEF*, no 3, 1923, p. 53-56.
- Völker, Angela. 1994. *Textiles of the Wiener Werkstätte*, New York : Rizzoli, 256 p.
- Ward, Chris. 1990. *Russia's Cotton Workers and the New Economic Policy Shop-Floor Culture and State Policy : 1921-1929*, Cambridge : Cambridge University Press, 304 p.
- Weltge-Wortmann, Sigrid. 1993. *Women's Work Textile Art from the Bauhaus*, San Francisco : San Francisco Chronicles Books, 208 p.
- Yassinskaya, Irina. M. 1983. *Textiles révolutionnaires soviétiques*, Paris : Arts et métiers graphiques, 106 p.
- Zalambani, Maria. 1997. « L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt », *Annales. Histories, Sciences Sociales*, vol. 52, no 1 (janvier-février), p. 41-61.

Zalambani, Maria. 1999. « Boris Arvatov, théoricien du productivisme », *Cahiers du monde russe*, En ligne, vol. 40, no 3, p. 415-446. <<http://monderusse.revues.org/index19.html>>. Consulté le 16 août 2011.

Sources en alphabet cyrillique

Anonyme. 1924. « Памяти Л.С. Поповой », [« Pamiati L.S. Popovoi »/« Hommage à Lioubov S. Popova »], *ЛЕФ [LEF]*, no 2, p. 3-4. Bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA).

Anonyme. S.d. *Музей ткани МГТУ им А. Н. Косыгина [Mouzei Tkni MGGU im A. N. Kosigina, Musée du textile MGGU A. N. Kosigin]*, En ligne, <<http://www.msta.ac.ru/web2/MuseumTkani.aspx>>. Consulté le 8 avril 2011.

ex_sashakos [pseudonyme]. 2006. « Новоспасский двор/ Московская ситценабивная фабрика » [« Parc Novoski/ Fabrique de textile de Moscou »], in *Свобода Доступа*, En ligne. <<http://svoboda-dostupa.livejournal.com/8074.html>>. Consulté le 2 mars 2010.

Архангельский, Александр [Arkhangelski, Alexandre]. 1946. *Избранное [Izbrannoe/Favoris]*, Москва [Moscou], Огиз гослитизда [Ogiz goslitizdat], s.p.

Попова, Любовь [Порова, Lioubov]. 1924. *Проекты набивных тканей-Текстильной промышленности [Proekti nabivni tkanei/Projets pour tissus imprimés-Tekstilnoy promchlenosti/L'industrie textile]*, Москва [Moscou], *ЛЕФ [LEF]*, no 2, p. 28-29. Bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA).

Родченко, [Александр] [Rodtchenko, Alexandre] et Вар. Степанова, [Var.[vara] Stépanova]. 1924. *Проекты набивных тканей-Текстильной промышленности [Proekti nabivni tkanei/Projets pour tissus imprimés-Tekstilnoy promchlenosti/L'industrie textile]*, Москва [Moscou], *ЛЕФ [LEF]*, no 2, p. 33. Bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA).

Степанова, Вар. [Stépanova, Var.[vara]]. 1924. *Проекты набивных тканей-Текстильной промышленности [Proekti nabivni tkanei/Projets pour tissus imprimés-Tekstilnoy promchlenosti/L'industrie textile]*, Москва [Moscou], *ЛЕФ [LEF]*, no 2, p. 32. Bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA).

Стриженова, Татiana [Strijénova, Tatiana]. S.d. *Из истории советского костюма [Iz istorii sovietskogo kostiuma / L'histoire du costume soviétique]*, Москва [Moskva / Moscou] : Советский художник [Sovietski oudojnik / artistes soviétiques], 110 p. Bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA).

Filmographie

Zhelyabuski, Yuri (réal.). 1924. *The Cigarette Girl of Mosselprom*, New York, Kino International, 1991 [Mezhrabpomruss Production], 1 VHS, noir et blanc, 78 min.